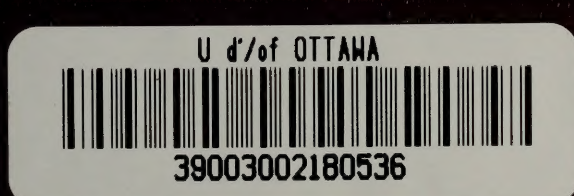
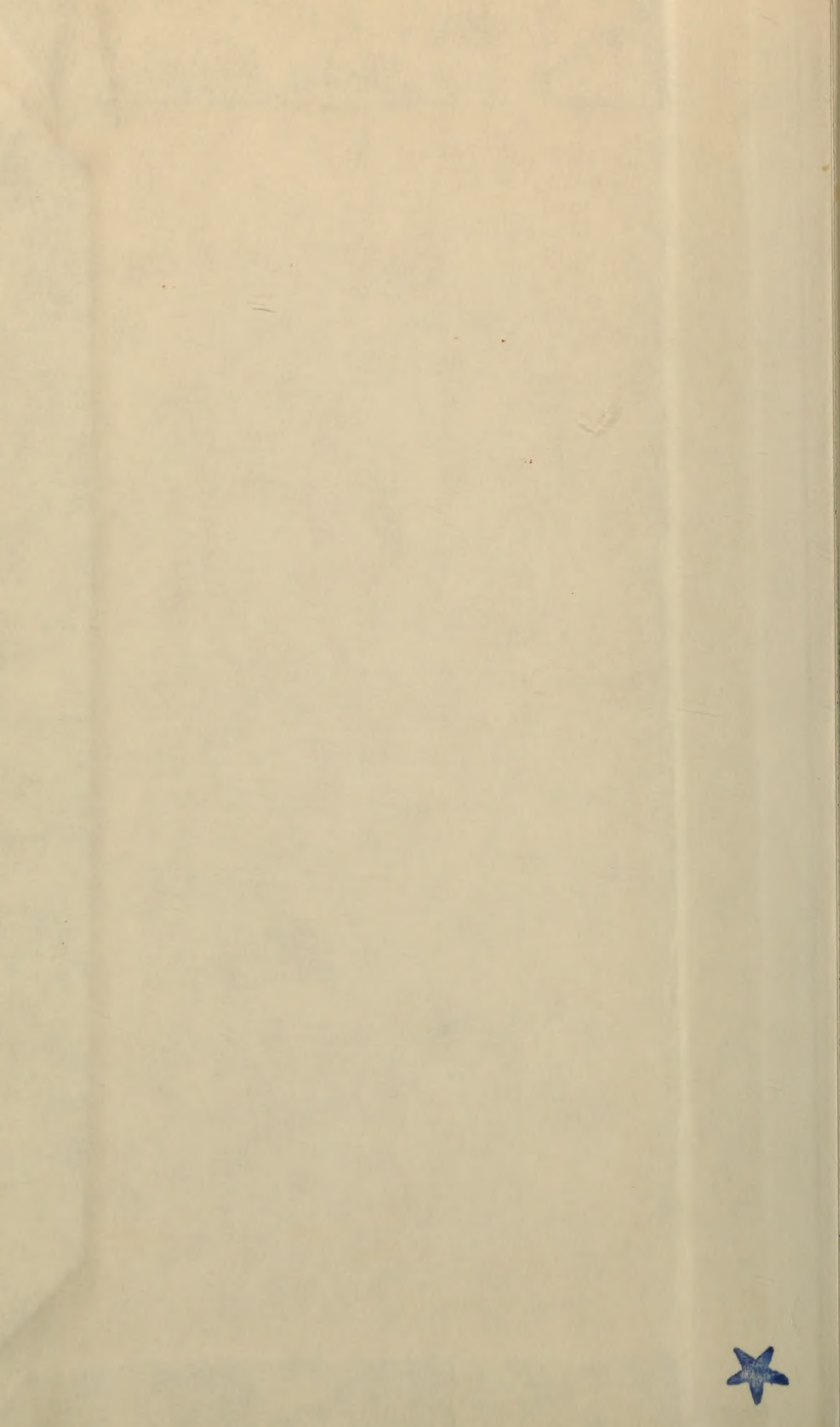




EXEMPLAIRE DE L'EDITEUR

# VISAGES

PAR

FRANCIS DE MIOMANDRE

# VISAGES

au Critique littéraire de
la

Hommage de l'auteur
Francis de Miomandre

BRUGES
ARTHUR HERBERT Ltd
PORTE STE-CATHERINE
1907



A

REMY DE GOURMONT

EN TEMOIGNAGE DE PROFONDE ADMIRATION INTELLECTUELLE

# AVERTISSEMENT

*Il est invraisemblable que la critique soit autre chose qu'une compréhension fervente de toute la floraison intellectuelle qui éclate quotidiennement sous ses yeux. C'est cependant ce qu'elle est devenue parce que ceux qui parlent des œuvres et des créateurs entendent tout ramener à leur idéal abstrait, à leurs formules. Ils veulent tout dessécher dans l'herbier.*

*Mais la nature n'est pas plus un catalogue que la pensée n'est un livre. Il y a, autour de nous, libre, vivante, se suffisant à soi-même, une profusion de sève et de beauté. Et ce n'est ni le verbalisme, ni l'adresse, ni les réussites du style ou de l'intrigue qui la constituent, mais bien la poussée intérieure de mille imaginations différentes*

*qui ont chacune suivi l'évolution dont elles portaient dans leur cœur le germe.*

*Les fleurs du parterre sont magnifiques et parfois délirantes de parfums, la terre aussi qui les a permises a sa splendeur, la racine la plus humble son rôle. Tout est sensible, tout doit nous passionner. C'est pourquoi nous ne devrions rien mépriser, ni rien critiquer. Ce qui semble un défaut à l'esprit esclave des idéaux logiques est la condition d'un épanouissement opposé. Il faut rejeter la partialité et garder la ferveur. C'est à ce seul prix que nous saurons jouir de la beauté innombrable et variée de notre jardin.*

# BAUDELAIRE
# ET NOTRE CŒUR

*Celle son Ombre même un poison tutélaire*
*Toujours à respirer si nous en périssons.*

STÉPHANE MALLARMÉ.

(Le tombeau de Charles Baudelaire.)

*à M. Henry Maubel.*

La mode, par l'organe des journaux et des conversations, mène un tapage assourdissant autour de certains hommes qu'elle aura demain oubliés. Elle ne connaît que le présent, ignore tout du passé, et en réalité ne sait rien, puisque le présent n'existe qu'à condition d'être solidement relié au passé par une affinité dont nous ayons conscience. Parfois, honteuse de ne jamais évoquer le génie, elle lance au hasard un nom, ridicule dans sa bouche, plus ridicule encore par l'amoindrissement qu'elle lui impose en le comparant à d'autres noms, infimes. Elle dit Hugo, Balzac, Taine, Gœthe à propos du premier poëte ou romancier venu. Et elle se tient pour satisfaite, ayant payé à une confuse justice un tribut de politesse.

C'est ainsi qu'un nom englobe, résume, réduit des univers de pensée qui dorment dans les bibliothèques. Il faut, de temps en temps, exhumer

ces noms, dire comment ceux dont ils ont été le signe vécurent et comprirent la vie et la douleur ; surtout ceux dont on parle moins, parce qu'ils cherchèrent à n'exprimer que les choses ni banales, ni courantes : essentielles. Ainsi pour Baudelaire. N'est-il pas honteux qu'on ne dise sur lui presque jamais rien que des truismes vagues, ou des sophismes sur sa prétendue perversité ? Sincèrement, depuis la consciencieuse et profonde étude de Bourget dans les *Essais de psychologie contemporaine*, personne n'a jamais abordé un tel sujet avec cette sympathie et cette pureté d'intention, qui assure la critique contre le péril d'admettre les jugements superficiels et malveillants, transmis fidèlement et grossis par la tradition orale et journalistique. C'est ce besoin de tout s'expliquer par le mesquin et l'anecdotique, uni à la subtile haine du génie, qui a fait se perpétuer de Baudelaire une image crispée et satanique alors qu'il était si simple de ne voir en lui que le plus grandiosement simple des poëtes, c'est lui qui a dominé et obscurci le jugement des mieux disposés. Mais Baudelaire n'est pas un homme que la critique doive toucher, c'est le poëte de ceux qui, sans objection, avec étude et amour, peuvent le comprendre. C'est à eux que s'adresse cet essai, ce sont les mûres conclusions de leur méditation que je voudrais qu'ils y retrou-

vent, c'est à eux qu'il faut confier le respect ému qui accompagne l'audace d'une telle entreprise, la crainte quasi-religieuse de quelque erreur ou quelque omission, mais aussi cette confiance passionnée de quelqu'un qui, comme eux, n'a jamais sans admiration écouté les accents de la plus douloureuse des âmes. Beaucoup de choses manqueront à cette étude, pas l'amour.

A chaque époque, des voix s'élèvent et chantent. Les unes, les plus applaudies, immédiatement comprises, sont l'écho des idées présentes, des tendances et des volontés communes. Elles ne cherchent rien à exprimer d'essentiel : ce sont les sonores instruments qui amplifient et glorifient le désir d'une foule éphémère. D'autres au contraire, au timbre surprenant, sourdent de profondeurs inconnues. Elles sont annonciatrices et souveraines. On ne les comprend que plus tard. Et comme les hommes qui en sont doués s'imposent malgré tout et qu'on ne peut les méconnaître, leurs contemporains créent d'eux une image entièrement superficielle puisqu'elle n'est composée que des traits qu'on en pouvait tout de suite saisir : ce sera celle de leur vie, de leurs manies, de leurs poses, de leurs ennuis d'argent ou de famille, de leurs vices si l'on a le bonheur de leur en découvrir, mais jamais celle qui serait conforme à ce testament

suprême : leurs œuvres, le meilleur d'eux-mêmes. Devant cette hostilité, ils se cabrent, accentuent poses et manies, finissent par s'en faire un masque, tant et si bien que, lorsqu'ils veulent chanter, ce n'est pas leurs accents qu'on écoute, mais la crispation de leur bouche que l'on épie. Longtemps ce jugement des contemporains résiste aux efforts de celui des générations suivantes, parfois même il l'influence au point qu'on cherche dans les œuvres des allusions à ce qu'on croit savoir de la vie, et qu'ainsi on continue à ne pas voir. Fatalité qui a pesé sur Baudelaire. Il a exprimé des angoisses et des émotions qui sont actuelles aujourd'hui et qui, au moment où il les découvrit, vivaient sourdement dans le subconscient, de sorte qu'alors on le crut rare et bizarre. Bien des gens le croient encore tel et dans leur pensée l'opposent à Musset ou à Victor Hugo, pour eux représentant la clarté et la simplicité. Ils ne lui disputent pas leur admiration, mais ils la limitent : ce sont eux dont la naïveté crut au Baudelairisme.

On connaît la biographie de Baudelaire, on la connaît trop. Qui n'a pas encore à l'esprit le souvenir de ces injurieuses enquêtes qui, sous prétexte de préciser davantage la figure du poëte, violent l'intimité de cet homme dont la pudeur de souffrir était si exquise qu'il s'en cacha jusqu'à

sa mort ? Recherche consciencieuse, sans doute, mais combien vaine ! Que signifient pour nous, qu'importent au public de nouvelles révélations sur sa maîtresse noire, sur sa montre au mont-de-piété, sur toutes les petites misères de sa misère. C'est trop petit, tout cela, et ne reflète rien, n'explique pas la plus minime de ses pensées. Le jour où ces vétilles et ces commérages seraient oubliés, où le seul souvenir qui demeurerait de lui serait : " Il a souffert de l'amour et de la vie ", ce jour-là, on en saura tout ce qu'il convient d'en savoir, on le lira sans ces mesquines arrière-pensées. Son œuvre a une perfection qui déroute notre besoin d'assigner des dates à des progrès. Si elle a cette sereine et égale beauté, n'est-ce pas la preuve la plus concluante que la douleur de l'ouvrier fut toute intérieure et continue, qu'elle naquit avec ses premiers regards humains et que six mille francs de rente y auraient peu changé? Tout ce que contient cette œuvre est amené par l'idéalisme, tout est pensé. Nul autant que Baudelaire ne donne à ce point l'impression que la souffrance n'acquiert sa force suprême qu'en étant contemplée, et réfléchie; que le réel — ici cependant merveilleusement observé, — n'existe que comme la matière occasionnelle que va transformer l'idée.

C'est donc là, et non dans sa vie, si digne, si

noble, si courageuse et si dévouée fût-elle, qu'il faut le chercher tout entier, dans cette œuvre courte et complète, — étonnament vierge de bizarreries comme de banalités, — si profonde d'avoir exprimé les choses les plus simples de l'existence, mais telles que les amène à paraître, ennoblies et fraternelles, la magie d'une méditation constante.

*
* *

Ce qui fait le caractère et la gloire des poëtes du dix-neuvième siècle, c'est qu'ils se sont les premiers occupés de l'homme, de l'homme seul et qui a conscience de sa solitude dans l'univers des forces. Avant eux, il n'y a pas, strictement, de lyrisme. Il y a des psychologues, comme Racine, ou des fantaisistes, comme Villon. Mais les uns, comme les autres, envisagent l'homme en société. Si la société est très choisie, la tragédie exalte une noble attitude dans un cas de conscience donné. Si elle est mêlée ou éparse, la poésie légère raconte l'individu en lutte contre des abus ou des misères. Les accents qui dépeignent cette misère peuvent être parfois très violent, ils ne vont jamais jusqu'à l'émotion métaphysique d'un Lamartine ou d'un Byron. Quelques vagues

banalités empruntées à l'imitation classique, et c'est tout. Personne n'a seulement l'idée de ce mal de vivre que les Orientaux, eux, ont si bien connu. La vie court sa route, entraîne les activités, ne laisse de répit aux rêveurs que s'ils veulent bien consacrer les instants de leur réflexion aux problèmes du caractère. Le suprême aboutissement de la littérature classique, c'est La Bruyère. Quant à Pascal, son grand cri étouffé au bord de l'abîme exprime plutôt l'effroi sacré du penseur perdu au millieu des mondes incompréhensibles que cette douleur plus familière et plus vivante dont les Romantiques ont commencé à souffrir.

Sans doute, ils y mirent d'abord de l'affectation. René trouvait beau son désespoir et magnifiques les paroles dont il l'enveloppait. Rolla part d'une bien mince déception pour accuser comme il le fait le siècle, dont il est, malgré tout, l'enfant gâté. L'égoïsme et le sentimentalisme fade altérèrent les plus pures manifestations de la nouvelle douleur. Mais comment, à une époque d'ailleurs aussi enthousiaste, eût-on gardé de la mesure, surtout devant de si prodigieux domaines inconnus, vierges, à parcourir ? Vigny, seul, le put. Encore ses très purs poëmes sont-ils plutôt philosophiques, et leur forme, largement oratoire et paisible ne s'est-elle jamais pliée à certaines expressions très particu-

lières de nuances momentanées et fugaces du sentiment. Baudelaire, qui fut pour ainsi dire le premier nerveux de cette génération lymphatique ou sanguine, apporta le premier une acuité nouvelle à ces sensations et à ces tristesses, mais aussi en même temps il leur donna le *ton* de la maturité. Ce ne fut pas seulement chez lui l'effet de la reflexion, mais surtout une faculté entièrement ingénue et subtile de sentir que tout dans le monde se tient et tient à nous, comme la terre aux racines et les ramures à l'atmosphère : non pas vaguement et sommairement, selon les affinités les plus évidentes, mais d'une manière plus profonde et plus inconnue, plus multiple et plus infinie, au point qu'à tous les moments de notre existence, il y a quelque part un être ou une chose qui nous reflète ou nous représente, aussi bien parmi les plus simples et les plus usuels des objets crées par notre civilisation que dans les grandes masses primitives des éléments ou les mouvements innombrables de la nature.

Il comprit cela, et aussi que son œuvre durerait si, évitant la séduction de tout dire, il se résignait à ne dire que le choix de l'essentiel, à purifier à l'extrême sa langue et son inspiration. Il a pris pour elle contre le temps toutes les précautions concevables, comme le font, sur quelques pouces de

toile fragile les grands peintres avec la magique chimie des couleurs. Et de même que ceux-ci, calculant juste les diverses réactions de la matière contre elle-même et la lumière, savent l'heure où elles s'arrêteront pour composer un tableau inaltérable, ainsi Baudelaire écrivit à son moment une langue violente, à reflets brillants et durs, à audaces terribles, mais secrètement et solidement attachée à la vieille sagesse de la race, tellement bien faite pour mûrir cinquante ans plus tard et ne plus s'altérer, qu'aujourd'hui nous la trouvons la plus merveilleuse qui soit.

En l'œuvre de Baudelaire et par une rencontre admirable s'allient le romantisme et l'époque contemporaine. Ce fut un instant d'épanouissement, une minute unique de plénitude. Après elle, la poésie française, victime des écoles, de l'illusion des esthéticiens classiques, revint à cette fausse tradition de clarté immédiate et directe qui a déjà fait tant de mal à notre inspiration nationale et dont l'art parnassien et le mouvement naturiste sont les plus récents avatars. Elle abandonna le lyrisme et la subtile notion du chant pur pour revenir à l'odieux art oratoire dont il nous semble parfois, avec découragement, que nous ne pourrons jamais nous évader. Victor Hugo a été l'agent le plus puissant de ce retour à une tradition surannée

et facile. Cet homme — qui fut d'ailleurs, parallèlement un prosateur admirable, — a pendant cinquante ans mis son prodigieux don verbal au seul service d'une aussi profonde erreur. A force de raffinement sur son propre talent, et dans les limites de ce travail inférieur, il en arriva à des réussites parfois surprenantes ; et, comme on n'approche pas impunément cinquante années du foyer divin, il y déroba souvent des étincelles dont l'éclat dure encore parmi nous ; mais enfin ce fut hasard et coïncidence. En réalité, Victor Hugo a été un génie public, et comme tous ceux qui servent l'inconstant et l'éphémère Démos, il a eu sa gloire immédiate et il a recueilli dès aujourd'hui son salaire. Alliée à trop de périssables popularités, sa gloire diminue de toutes ces défections, tandis que celle de Baudelaire, autant que le diamant petite et impérissable, atteste de jour en jour un éclat plus authentique. Baudelaire n'a rien recueilli d'abord, mais aujourd'hui voici qu'il est partout présent et que, sans se douter même de son nom, notre âme le pressent et l'éprouve. Nous le respirons. Une parcelle de son âme vient habiter chacune de nos souffrances, et il n'en est pas une qu'il n'ait comprise, jusqu'en ses plus insoupçonnables pudeurs.

C'est pourquoi il est plus grand que tous.

A l'imagination du lyrique, à la science de l'orateur, il joignit la réflexion du philosophe. Et si l'on objecte les dimensions d'un Hugo, je répondrai que cette vastitude n'importe guère, qu'avant tout il faut être parfait, et que le but du poëte est de toucher le cœur.

Parfait, Baudelaire l'a été, au point que, sauf deux ou trois pièces de circonstance, tous ses poëmes sont dignes de demeurer dans une anthologie. Dans tout l'énorme amas de livres d'un Hugo, on ne trouverait pas autant de pages dignes d'être éternellement conservées qu'il n'y en a dans *Les Fleurs du Mal.* Et le but du poëte est de toucher le cœur. Là, Baudelaire est merveilleux. Son cœur a tout compris. Je n'essaierai pas d'en donner l'idée : il n'existe point chez lui une ligne qui ne soit imbue de cette pénétration sublime. Si nous disons qu'il a été *un grand cœur*, je crois que nous ne pourrons jamais mieux le définir, même avec les plus subtiles ressources de l'analyse.

Laforgue n'a pas eu le temps de mettre au point l'étude qu'il rêvait de lui consacrer, et nous n'en avons qu'un fragment et qu'une ébauche, mais en voici la conclusion : " Ni grand cœur, ni grand esprit ; mais quels nerfs plaintifs ! quelles narines ouvertes à tout ! quelle voix magique ! "

C'est peut-être la seule opinion fausse de ce poëte qui était un esthète de premier ordre. Je me demande comment il a pu ne pas comprendre que si cette *voix* était si *magique*, ce ne pouvait être par artifice. Et ce fut aussi un grand esprit, sinon comment expliquer les intuitions étonnantes de l'*Art romantique ?* Et il serait bien facile de montrer comment l'esprit et le cœur étaient profondément unis, au point de ne plus faire en lui qu'une seule faculté, d'une inconcevable puissance.

Et c'est unique, cette fusion, à tel point qu'Edgar Poë, par exemple, grand cœur, était un esprit étroit. Certaines de ses attaques contre Emerson et Carlyle ne sont pas d'un homme qui a compris ce dont il parle. Son aristocratisme était aigri, sa haine du progrès préconçue et paradoxale. Baudelaire, sauf en quelques passages d'une évidente exagération humoristique, n'a jamais attaqué que ce qui était digne de l'être. Son mépris était hautain, négligeait la lutte, et empruntait toute sa force à une théorie philosophique et sociologique que Nietzsche, à son insu sans doute, n'a fait que reprendre et à laquelle, quarante ans plus tard sa voix indignée donna la réplique avec grandeur.

Comme parallèlement il demeure l'artiste des blasés, Baudelaire est le poëte des hommes mûrs.

Les jeunes gens qui l'aiment cherchent en ses vers quelque chose qu'il n'y a mis que par hasard et qui n'est pas lui-même. Mais ils ne peuvent pas le goûter, ni le comprendre complètement. Le jeune homme, en effet, n'a pas de cœur : il a des nerfs, de l'égoïsme et de la santé. Il appelle souffrance les déceptions de son amour-propre et tous les avertissements de la vie. Il gaspille toutes ses ressources, et ce pendant qu'il se disperse et se répand, quelque chose en lui prend naissance et grandit, qui est le cœur. Et lorsqu'il est mûr, ce fruit que tant de sang prodigue a nourri, l'homme aussi est mûr, et redescend la pente, allégé d'espérances et devenu avare de soi-même. Ce que le fruit est aux arbres à l'automne de l'année, le cœur l'est aux hommes lorsqu'ils ont accompli leur jeunesse. Il ne naît pas avec nous, il se crée ; ce n'est pas le vase des douleurs, c'est l'ensemble de nos douleurs même.

Son rôle actif dans la vie commence alors, à ce moment où l'esprit et la sensibilité, ayant accompli leurs fonctions, ne trouvent presque plus rien qui les satisfasse. Les autres facultés passent à son service : il peut tout comprendre. Il est comme un miroir où tous les spectacles du monde se reflètent à leur tour, ainsi qu'ils sont passés jadis et comme ils passeront plus tard en face de l'intelligence.

L'idéalisme nous apprend que les choses n'existent pour nous que selon l'idée que nous nous en faisons : mais nous nous en faisons des idées diverses et successives selon que dominent en nous la tête ou les nerfs, les sens ou le cœur, et c'est vers quarante ans que celui-ci domine, — alors que l'homme est attendri et mûri par l'expérience, — et qu'il se forme à la vie. Pour certains, cette époque n'arrive jamais, par exemple chez les intellectuels absolus comme Gœthe ou, (à l'antipode du monde spirituel), chez les insensibles et les médiocres. Pour d'autres au contraire, elle a commencé avec la naissance. C'est le grand secret du plus pur génie. Baudelaire a connu ce secret.

Nul comme lui n'a parlé avec autant de vérité du quadragénaire voluptueux et triste, dans la plénitude d'une force qui va bientôt lui échapper, lourd d'expérience mais comme amolli de douleur, prêt à tous les sacrifices qu'exigera l'amour sincère. *Amoureux fervent*, *frileux* et *sédentaire* comme les chats qu'il aime tant, assis à son foyer, au milieu de ses meubles et de ses livres, il pense. Comme son esprit connaît le vide du monde, son cœur connaît le vide de l'amour. Il s'effraie de la vieillesse qui guette, n'ose rien entreprendre de peur de manquer de courage au milieu de l'œuvre, et se

défie de la femme, car lorsqu'il cède à son attrait, son approche a pour lui le goût de la mort, l'horreur d'un duel, la sensation du désespoir. Tout lui est prétexte à souffrir : il a tant erré par la vie, dans les couchants et les automnes, écrasé par tous les souvenirs et les pressentiments, n'ayant plus, tous ses enthousiasmes tombés comme une vaine cuirasse, que sa sensibilité toute nue et blessée !

Et il n'est point que l'amour qui le brise. La douleur humaine, sous toutes ses formes, lui est fraternelle. Baudelaire a suivi jusque là son triste héros, mais c'est maintenant, toute sa pitié donnée, qu'il le relève en lui montrant la beauté de la souffrance.

C'est un chrétien : l'âme seule l'intéresse, et malgré la déchéance de son corps. Qu'importent les abandons de la matière si l'esprit, sortant de sa décomposition, se dégage et monte plus vite vers les subtiles régions où il retrouvera son éternité ? Comme Rembrandt, il a beaucoup décrit la pourriture, la mort et la misère, mais comme lui ce n'était que pour exalter davantage la volonté de l'âme et l'incorruptibilité de l'esprit. Ah ! s'il n'y avait eu de spiritualistes que comme lui !

Ses plus truculentes horreurs ont une vie secrète qui s'agite sous leur mort et va paraître. Et c'est là le fond de son génie.

Car comment nous émouvrait-il à ce point avec les plus simples ou les plus effrayants des spectacles s'il ne les avait pas vus d'une manière spéciale, s'ils ne s'étaient pas transformés en lui selon l'idéalisme de son cœur, y puisant l'émotion brûlante qu'ils nous donnent ?

Voilà où réside cette magie qui nous tient soulevés à sa lecture, ne sachant pas d'où souffle sur nous tant d'inconnu, le cœur en suspens et les nerfs placides, ainsi qu'un homme qui médite et va découvrir un secret en soi-même, nous sentant environnés, circonvenus par des voix et comme des présences étranges. C'est cela, ce mystérieux rien, cette chose d'ailleurs indicible et dont on ne peut que faire de vagues allusions, qui donne à l'ensemble de son style cette vibration unique que la critique ne peut analyser et qu'aucun écrivain de notre langue n'a jamais donnée, non, pas même Hugo, pas même Chateaubriand. Pensez aux pages sur l'opium et le vin et dites si la prose des *Martyrs* ou des *Travailleurs de la mer*, à côté d'elles, n'a point l'air d'un exercice de rhétorique.

Le cœur !.... Si l'on donnait à ce mot magnifique toute sa force, comme l'on comprendrait de choses que notre philosophie, devant elles arrêtée, contemple avec stupéfaction et gênée, toute surprise de n'y pouvoir adapter le moule de ses catégories !

“ Le cœur a ses raisons que la Raison ne connaît pas. ” Si elle les connaissait, elle serait presque la sagesse, et le monde serait une parfaite machine, et il n’y aurait plus de dualité dans l’homme. Que d’antinomies apparentes tomberaient, laissant voir un harmonieux et profond équilibre d’analogies ! Les notions de réalisme et d’idéalisme se révèleraient enfin à tous ce qu’elles sont au regard de quelques grands artistes : les deux faces d’une même question. Nul ne fut plus réaliste que Baudelaire, nul n’a comme lui puisé au fond de la nature et de la vie la substance de ses poëmes, même de ceux qui semblent le plus follement évadés loin du réel. Jamais il n’est tombé dans l’erreur de Shelley dont le lyrisme finit par se jouer dans les nuées. Baudelaire peut y monter, mais il reprend pied sur la terre et ne s’égare jamais. A tout instant une comparaison audacieuse, familière et, comme disait Laforgue, *yankee*, éclate, et voilà que nous nous sentons chez nous, dans cet univers que nous nous sommes faits, et où toutes choses nous rappellent une douleur ou un effort humains. Mais cette réalité n’est pas une brutale exactitude : elle est de toutes parts dominée, pénétrée, absorbée, possédée par l’idéalisme absolu. La matière éternelle n’est pas davantage baignée dans l’éther invisible et omniprésent. Rien, le

plus humble parmi les objets méprisés, n'échappe à cette transsubstantiation subtile et continue : un monde nouveau, noyé de clarté diffuse et sereine, s'ouvre derrière l'autre dont, au lieu de les effacer, il accuse encore davantage les reliefs, tout en les combinant avec les formes nouvelles qu'il dévoile. Monde de prolongements, de nuances, d'analogies, mais qui échappe à l'idéologue sans amour. Car, il ne faut pas s'y tromper, l'intelligence à cette transfiguration ne joue qu'un rôle vassal. Tout le réel, avant de devenir l'idéal, est entré dans le cœur, mais sous les espèces de la souffrance. C'est là qu'il acquiert la vie supérieure que l'art manifeste. S'il n'avait passé que dans l'intellect, il serait devenu un fantôme abstrait d'idéal, une notion, quelque chose qui rappellerait les lourdes et minutieuses analyses des psychologues. C'est parce qu'il a subi cette mystérieuse alchimie qu'il a conservé sa force primitive et élémentaire en gagnant un charme surhumain, et que nous subissons, nous, après quelques mots de ces pages uniques, la rare, l'extraordinaire suggestion qu'elles possèdent. “ Que le cœur est puissant ! ” Il n'est pas un poëme de Baudelaire qui ne donne cette impression, et il n'est pas peut-être un autre poëte qui la donne autant, non pas même chez les plus féconds trouveurs d'images. C'est qu'en effet, si sa

faculté lyrique lui a fait trouver, comme c'est plus que probable, une foule d'images, il a sévèrement rejeté celles qui n'étaient que pittoresques, extérieures au sentiment. Les moindres attestent une méditation et la plupart, pleines de prolongements et comme de sourds échos dans la conscience, demeurent plutôt des émotions que des visions.

On a tellement parlé de Baudelaire — ceux qui l'aiment n'en parleront jamais trop — que j'éviterai de répéter des constatations exactes sans doute mais évidemment aujourd'hui inutiles : telles que l'acuité et la puissance de son organisation nerveuse. Elles furent extrêmement parfaites et modelèrent les nôtres. Le premier, il remarqua les correspondances sensorielles, — toujours, ne l'oublions pas, avec l'esprit comme lien unique et comme lieu central, — et il les exprima dans ce merveilleux sonnet que tous aujourd'hui connaissent par cœur. A son époque, ce fut plus qu'une trouvaille, ce fut une révélation. Seuls, des esprits comme Gautier pouvaient le suivre jusqu'à ces conceptions subtiles qu'il allait falloir vingt-cinq ans de recherches scientifiques et d'affinement physiologique pour faire pénétrer dans la conscience d'une élite cultivée. Mais Baudelaire dépasse tellement son temps que cette théorie elle-

même, déjà singulièrement anticipée, n'est chez lui que secondaire vis-à-vis d'un système entier de la sensibilité, dont son cœur était le centre et le principe. Comprenons-le bien, ses nerfs n'ont valu que par là, c'est de cette source supérieure qu'ils tiennent leur puissance. Si Baudelaire n'avait souffert que par la peau, il eût créé parallèlement, pour exprimer sa souffrance, une rythmique pour ainsi dire fraternelle, égale à sa valeur morale, neurasthénique, agacée, maladive, sursautante avec les a-coups physiques, comme, dans une certaine partie de son œuvre, notre cher Laforgue l'a fait, Laforgue phtisique, jeune homme et intellectuel. Mais c'est d'une plus grande profondeur que sort la poésie de Baudelaire, elle vient de cette mystérieuse région de l'âme douleureuse où tout se comprend ; et, de fait, Baudelaire a tout compris.

Et pour bien expliquer ce que j'entends par *tout comprendre*, je voudrais écarter définitivement de l'idée de Baudelaire ces deux odieuses, ces deux parasites idées du rare et de la neurasthénie qui encore aujourd'hui l'obscurcissent et la faussent.

Il n'y a dans son œuvre ni bizarrerie, ni interversion, ni rareté. Ce sont choses faciles et superficielles. Autrement difficile et sérieuse reste cette méditation continue sur les choses simples qu'il a

poussée à un point si aigü. Mais nous sommes tellement habitués à vivre vite, sans rien regarder autour de nous, que nous ne savons pas méditer et que, quand un homme dont c'est la vocation native nous montre les significations obscures des choses courantes, notre premier mouvement est de croire chez lui à une manie minutieuse ou à une interversion maligne du sens commun. Ce n'est qu'après deux ou trois générations, des assentiments discutables et d'équivoques enthousiasmes que nous arrivons à posséder une sensibilité à peu près analogue à cette sensibilité annonciatrice.

Faites comprendre à un dandy du second empire, faites comprendre à un méridional d'aujourd'hui ce vers :

Les soirs illuminés par l'ardeur du charbon.

Ni l'un ni l'autre n'ont jamais regardé la pourpre blême d'un feu de houille. Dans la chambre éclairée par lui, comment auraient-ils senti l'intimité qui s'en dégage ? Si leur sensibilité s'en émeut, ce ne sera jamais que leur sensibilité esthétique, et encore dans la mesure où un Parisien de nos jours goûte par exemple l'exotisme de Loti, par un artifice de l'imagination : et cela leur donnera l'idée du rare.

Oui, Baudelaire a voulu, par aristocratisme et par dédain, poser à la sensation rare, à la perversité, mais il ne faut pas en tenir compte au delà de la volonté de pose et bien voir en lui un poëte vivant, quotidien, violemment ému des choses qui nous froissent ou nous frôlent tous les jours, depuis le spectacle des rues pleines de foules jusqu'aux foyers, antérieurs à nos existences, où sont assis nos compagnons spirituels, les chats, éphémères et éternels.

Quant à ses fameux nerfs, presque tous les critiques ont été dupes de leur prédominance sur toute sa sensibilité au point d'admettre l'hypothèse de la maladie. Mais encore une fois, l'aphasie n'explique pas plus le poëte des *Fleurs du Mal* que la folie n'explique Nietzsche. L'un et l'autre ont donné leur vie et le meilleur d'eux mêmes avant d'en arriver là. Si Baudelaire avait été malade, sa langue aurait eu, au lieu de sa splendide consistance mate et métallique, une recherche et un faisandage correspondant à la faiblesse et à la bletissure de la sensation dont elle était fille. Rien de pareil. Elle est simple et pure. Mais comme il a souffert de tout, et avec profondeur, des choses qui nous effleurent parce que notre épiderme natif s'est durci avec la vie,il a eu l'air d'inventer des douleurs. En réalité, il s'est montré supérieur à nous, même à

ceux de notre génération qui le suivons le plus près, par sa sensibilité. Mais nous aurons beau nous débattre, notre endurcissement n'ajoutera jamais rien à notre intelligence, et il y a même des probabilités pour qu'il lui ôte quelque peu de sa force. La notion qu'un écrivain comme Nordau se fait de la névrose est absurde et ferait rire un physiologiste sérieux : celui-ci sait bien que la perfection dans la série animale se mesure à la complexité et qu'un individu est d'autant supérieur qu'il est davantage enchevêtré dans ses organes et ses fonctions et par conséquent plus fragile. Une balance sensible au milligramme n'est pas une balance malade, c'est une balance trop juste.

* * *

Quels que soient les efforts d'une exacte analyse, il y aura toujours quelque chose dans le style de Baudelaire qui lui demeurera inaccessible. Cette part mystérieuse échappe à toute explication. Elle est le fluide spirituel qui baigne chaque atome du monde lorsqu'on a fini de les tous dissocier et qu'on a porté sur leur apparence les derniers jugements.

Nulle formule chez lui ; il ne répète jamais rien de ce qu'il a une fois exprimé. En cela, il est

unique : les meilleurs écrivains ont toujours quelques associations de mots, d'ailleurs révélateurs de leurs idées dominatrices, qui reviennent, fut-ce une dizaine de fois au cours de leur œuvre.

Le style des *Fleurs du mal* comme celui des *Paradis artificiels* ou des *Petits poëmes en prose* est l'absolu de la beauté, de la pureté, de l'évocation. Je ne crois pas que quelqu'un puisse jamais tirer de la langue française plus de mystère et plus de vie. Les images surgissent, si parfaites et si violentes à la fois, qu'on n'a jamais été plus près de les saisir, et cependant, au moment où vous les touchez, où vous sentez sur vous leur réalité, quelque chose d'ineffable et de soudain, — et qui n'est peut-être que l'éternelle déception du désir, créateur de fantômes, — s'interpose entre l'image et vous, la recule, la hausse aux flottantes altitudes de l'univers spirituel, la divinise enfin, dans toute la mesure où l'homme peut diviniser ce qui émane de lui-même.

A côté de cela, tous les lyriques, de Chateaubriand à Hugo, paraissent des littérateurs. On dirait que, impuissants, ils se sont arrêtés avant de saisir la chimère fuyante et que, de souvenir, ils s'efforcent d'en retracer les traits. Leur rythme, berceur ou sonore, ne semble plus que cela, sans ce timbre d'au delà que nous aimions.

Maintenant, si, de ce domaine où nous environne l'incompréhensible, nous descendons, et que nous n'envisagions que la technique, la perfection verbale par exemple, nous ne trouverons absolument que Mallarmé qui lui soit comparable. Encore le poëte d'*Hérodiade* appelle-t-il à son secours la conjuration de toutes les magies et l'artifice de toutes les formes linguistiques : sa syntaxe anglo-latine, son purisme extrême cotoyant sans jamais y tomber le danger des dissonnances et des obscurités, et tant de secrets dont aucun ne lui fut étranger. Mais Baudelaire est plus sévère et plus sobre. Son alexandrin, — comme sa phrase en prose, — est d'une belle venue et d'une coulée simple ; mais sous cette apparence unie, quels fonds ! quelle complexité ! quels mélanges et quels alliages savants ! Les mots sont sur la limite où ils quittent le verbalisme pour toucher aux domaines de la musique ou de l'expression picturale. Ils sont simples, et cependant dissous avec d'autres éléments inconnus. Leur longueur, leur rythme, leurs alliances subtiles, leur degré propre de corruption ou de santé ajoutent encore à la sûreté de l'évocation qu'ils créent, à leur extraordinaire puissance.

* * *

Baudelaire est tout nous-mêmes. Laforgue, plus tard, exprimera quelque chose de nous : le côté intellectuel et pour ainsi dire védique de notre âme si multiplement éprise. Il sera le poëte des jeunes gens qui souffrent de la métaphysique et de l'amour nouveau. Mais Baudelaire souffre de la passion, de tous les amours: celui qui s'attendrit à toutes les sentimentalités comme celui qui n'est qu'une haine sans masque. Le cœur, la tête, les sens, l'analyse et l'inconscience se mêlent dans cette poésie suave ou terrible. Il contient Musset, Heine, Lamartine, Vigny, et il les dépasse. Depuis qu'il a disparu, personne ne l'a valu, ni même rappelé.

Comparé à tous les génies qui ont touché le cœur des hommes, il est égal aux plus grands. Pour le bien comprendre, il ne faut pas penser à son temps mais à des hommes comme Rembrandt, Schumann ou Rodin. Il a leur puissance et leur mesure, leur connaissance absolue de la technique d'un art et l'appropriation parfaite de cette technique à l'inspiration ; et cette inspiration, nourrie de la douleur humaine, garde sa beauté au milieu des pires frissons et tire toutes sa noblesse des plus discordantes réalités de nos âmes. Matière inépuisable, riche et décomposée, traitée par un travail acharné d'ouvrier, et insufflée de l'esprit

même, voilà son œuvre, comme celle de ces grands hommes.

C'est peut-être le plus haut de nos poëtes, c'est peut-être celui dont la gloire durera le plus longtemps, puisque l'émotion qui la crée vient du plus éternel et du plus profond de notre cœur.

# THOMAS GRAINDORGE
# ET ZARATHOUSTRA

*à M. Mony Sabin.*

Quelle que soit la valeur d'un génie humain et l'influence qu'il exerce par le monde, il est diminué de tout ce que réalisèrent, sur la scène de ses évolutions, ses ancêtres intellectuels. Il n'y a, dans cette remarque, aucun sens péjoratif, il ne peut y en avoir. Dans le domaine de la vie instinctive et animale, chaque individu n'apporte de personnelle qu'une part infiniment restreinte. Presque tout chez lui est déterminé par les atavismes, le milieu, l'ensemble des fatalités supérieures. Et même, pour se tenir dans une rigoureuse logique, faudrait-il ajouter que cette part n'est personnelle qu'au second degré : le résultat d'une élaboration dont les éléments ont été primitivement imposés par l'extérieur.

En histoire, (et il faut bien confondre ce mot avec le mot légende, car, sauf un très petit nombre d'esprits, personne n'établit sa conception du passé

autrement que d'après le plus sommaire choix d'évènements saillants et douteux), en histoire, on oublie très souvent cette loi du premier occupant. Ceux qui ont accaparé les résultats d'un effort anonyme et confus recueillent aussi la gloire d'y imposer leur signe et nul effort de critique n'infirme ensuite cette opinion.

Si dans le récit des événements brutaux et matériels une telle erreur parvient à se glisser, qu'adviendra-t-il pour celui des aventures de l'esprit ? L'ignorance et l'oubli, forces immenses d'illusion, nous font voir le nouveau, l'inattendu et le prophétique là où ne git que le naturel, le légitime et l'explicable. Mais c'est ignorance et oubli. L'analyse s'emparant des faits et des individus, diminue toujours la part de mérite qu'on leur avait accordée ; d'ailleurs elle corrode et mine, en même temps, la notion même du mérite et la remplace par celle, plus scientifique, d'une hiérarchie temporaire dans l'évolution, restituant ainsi aux choses la valeur de leur vérité relative. Est-il besoin d'ajouter que ceux qui se dévouent à ce travail emportent avec eux comme une vague et tenace réputation d'envie et de sophisme ? Mais les sophistes ne furent pas ce qu'un vain peuple pense.

Quelle que soit la liberté d'esprit que l'on possède, il est impossible de se défendre d'une

certaine déception sentimentale lorsqu'une idole ainsi se déplace et laisse entrevoir derrière elle les effigies plus modestes de ses ancêtres inconnus. Il va falloir s'arracher à un vieux culte, éparpiller sa reconnaissance, fatiguer sa mémoire de noms nouveaux ou de noms oubliés. Mais cette déception est momentanée. Tout s'ordonne et se tasse, et s'endurcit autour de la nouvelle association d'idées.

L'histoire de la philosophie moderne paraît se préparer aujourd'hui un labeur rectificatif de cette espèce : rien moins qu'une mythologie à détruire, une mythologie dont le dieu s'accroit et se déforme chaque jour. Ce dieu nouveau, qui se serait bien contenté d'être un homme supérieur, et qui fut trop fin pour ne pas récuser, s'il en était témoin, cette déification posthume, c'est l'écrivain de *Par delà le bien et le mal*, Frédéric Nietzsche. Il remplace à peu près tous les dieux de ciel métaphysique et si c'est justice pour la plupart, pour un seul c'est une usurpation. Hippolyte Taine a été destitué non par lui peut-être, mais par son ombre, le fantôme qu'il est devenu.

*
* *

Le Nietzsche d'aujourd'hui, en effet, est quelque chose de tellement différent du Nietzsche réel

qu'on ne saurait trop insister sur cette distinction. Le philosophe a subi une telle déformation et la doctrine une interprétation si spéciale que tous deux en sont devenus plus légendaires et religieux que réels. Instrument délicat entre des mains imprudentes et maladroites, la théorie a fini par se fausser et par paraître absurde.

Traiter Nietzsehe par les moyens d'une rigoureuse analyse ne peut nuire à sa vraie gloire, la louange est moins équivoque d'être plus modeste et moins forcenée.

Sa philosophie est un domaine autonome, encadré dans une orographie délimitée autour de laquelle s'étendent de vagues territoires contestés, conquis après coup et par fraude inconsciente, inutiles d'ailleurs à l'hégémonie centrale.

Cet envahissement n'aurait rien de grave s'il n'avait frustré un possesseur plus ancien d'une terre âprement acquise. Et cette erreur, récente, ne serait nullement à considérer si Frédéric Nietzsche lui-même ne l'avait pour ainsi dire provoquée par la grandiloquence de sa parole reprenant la sûre et frêle diction de l'écrivain de *l'Intelligence.*

Je crains bien que, malgré tous les éclaircissements apportés à cette thèse, l'on ne veuille y voir qu'une attaque déguisée, qui sait même, le mouvement d'un patriotisme naïf, exaltant un

philosophe français aux dépens d'un philosophe allemand ([1]). C'est un malentendu inévitable pour qui entreprend ces sortes de rectifications.

J'admire Nietzsche autant que personne et peut-être plus sincèrement que bien des fanatiques de sa gloire, je trouve que la lecture de ses livres est un arrachement de notre esprit à la terre par un aigle impérieux et révélateur, en un mot, je découvre en lui un tempérament de poëte lyrique. Et si j'avais à publier une préférence personnelle, j'irais droit au lyrique avant le philosophe, à Shakespeare avant Bacon. Mais l'admiration n'est pas l'estime, et, puisqu'il s'agit de philosophie et non de lyrisme, il me semble qu'on est bien obligé de distinguer et de situer les esprits. Historiquement, Nietzsche vient après Taine, et, logiquement, il en procède. Qu'il en ait dévié au point de représenter un autre idéal, ceci est une question différente, la question du résultat et de l'aboutissement. Pour l'instant, c'est l'origine, la source qui nous intéresse.

*
*   *

(1) Il y aurait pourtant une séduisante argumentation en faveur de l'esprit français contre l'esprit allemand au point de vue philosophique, mais que, pour moins de complexité, il vaut mieux écarter et ne considérer que comme une opinion personnelle.

Lorsque, pour la première fois, au préalable averti par de fervents admirateurs que j'allais me trouver en face d'un esprit violemment libre, dégagé de toute entrave et créateur de valeurs nouvelles, je lus un livre de Nietzsche ; lorsque furent apaisées la surprise et l'émotion de ce style sursautant, prophétique, à l'emporte-pièce et, par moments, sublime, ce qui me frappa le plus fut de voir combien il était imprégné de foi déterministe, et il me sembla qu'on eût pu donner de Nietzsche cette définition : Taine repris par un poëte, non pas didactique, mais lyrique.

Et, à la réflexion, cette remarque s'imposa, née de la première, mais corrosive, gênante pour l'esprit de respect : " Il n'y a presque pas une de ces idées d'anarchisme et de liberté que Taine n'ait quelque part énoncée ou pressentie avec une froide netteté. C'était du solide bronze quelconque, voici de l'or rutilant : mais l'effigie est la même. "

Il me semblait voir, autour du vieux monument métaphysique des préjugés immémoriaux, un démolisseur acharné remplacer l'ingénieur tranquille qui indiquait d'un doigt négligent la caducité des murailles.

Cependant le bruit public, non pas celui que crée le vulgaire, mais la rumeur de l'élite des délicats, affirmait toujours que l'auteur d'*Aurore*

avait apporté une note nouvelle, et tiré de son cerveau une conception inédite de l'univers. Je lus, dans le but de me détromper, la suite de ses ouvrages et l'impression première persistait, plus raisonnée. Entre autre pages, les aphorismes de *Humain, trop humain* sur l'esprit scientifique et l'avenir de la science me parurent l'expression la plus ardente possible des désirs et des postulats des savants déterministes. Ce qui était nietzschéen, c'était le style, l'incommunicable et mystérieux frisson de l'enthousiasme. Nietzsche, l'athée, est ivre de Dieu. Mais quel que soit le degré de fusion auquel puissent atteindre, dans leurs rencontres littéraires, la philosophie et la poésie, elles restent d'essence distincte. Et Nietzsche est un grand poëte, mais un philosophe de seconde main. Ceci ne diminue en rien son génie, qui plane au-dessus des catégories, mais, enfin, il y a eu malentendu à son sujet. On a voulu lui décerner deux couronnes, la plus belle le parait assez.

A cette heure, son succès ne me semble explicable que pour des raisons malheureusement étrangères à sa valeur. Sans doute, la tendance du siècle à considérer les faits et les idées d'un point de vue amoral y aida-t-il beaucoup, mais cette tendance elle-même à une origine qui remonte au premier jour du déterminisme ; et, certainement,

la principale cause du succès de Nietzsche, c'est que l'on n'a pas lu Taine, ou tellement mal qu'on n'a point su en découvrir la profonde anarchie, sans doute parce qu'au lieu de se déduire par des raisonnements appropriés ou d'éclater par de violentes déclarations, elle sourit, tapie au secret des phrases, subtile et partout répandue.

Il va de soi que nous ne parlerons ni des snobs, dont la grâce d'état est de ne rien comprendre, ni des arrivistes dont la profession est de tout accaparer. Les premiers se sont jetés sur Nietzsche, par réaction au mouvement qui les avait poussés vers Tolstoï, ou Wagner : les autres ont profité d'une morale amorale, mais haute et désintéressée, pour expliquer, soutenir et justifier leur ambition ; ils auraient aussi bien pu s'abriter derrière l'évangélisme ou même l'ataxarie, mais il y aurait fallu plus de prudence et d'hypocrisite. On arrive plus vite sans masque : le masque arrête un peu le souffle. Snobisme et arrivisme n'ont rien à voir avec les principes nietzschéens : ils s'agitent dans l'ombre projetée du philosophe, qu'ils contribuent d'ailleurs à déformer et à faire grimacer.

Mais, incontestablement, Nietzsche est contenu dans Taine, comme un corollaire dans un théorème. Les différences sont très grandes en apparence, mais elles sont individuelles. Comme ces

nuances personnelles, chez Nietzsche : emphase, violence, cruauté d'analyse, âpreté de style, étaient faites pour flatter notre sensibilité, on oublia le dialecticien qui n'eût ému que la raison. Une fois de plus, les sceptiques ont eu tort contre les prophètes. Thomas Graindorge a eu la voix couverte par Zarathoustra.

* * *

Hippolyte Taine, — et c'est justice, — a attaché son som à la fortune du déterminisme. Avant lui régnaient, dans toute l'horreur de l'enseignement officiel, les molles ténèbres du faux-idéalisme et du faux-éclectisme qu'exhalaient autour d'eux du seul fait de leur parole douce et vague, de leur présence falote, de leurs écrits nébuleux, les philosophes sensibles et romantiques. Et c'était Cousin, et c'était Caro, et tant d'autres ; le vrai, le beau et le bien, l'idéal, l'absolu, l'essence, les divisions par trois, les catégories, les entités : toute la scholastique ressuscitée, et, s'agglomérant dans ce brouillard, des débris de criticisme et des velléités de positivisme. L'autorité, la voix, la réelle valeur des Maine de Biran et des Laromiguière se perdaient, s'étouffaient, s'altéraient dans cette inconsistance obscure. Il y eut même un bel effort gaspillé.

Pour dissiper ces lourdes nuées, pour y amener l'air respirable, pour y faire briller une lueur, quel travail formidable Taine eut à fournir ! Il y fallut sa patience de bon ouvrier-maître, qui sait voir de loin et agir de près, à portée de son bras, à petits coups sûrs et multipliés.

Et il ne fut point servi, comme on serait tenté de le croire, par les circonstances ou par de précieux collaborateurs. Car, que l'on ne s'y trompe point, ceux qui alors passent pour des érudits et des sceptiques, sont aussi loin de Taine qu'ils le seraient d'Albert-le-Grand, et même davantage. Ils ont la culture scientifique, le goût du petit fait pour la sûreté de la marche de la connaissance, l'exactitude, le discernement, mais ce ne sont pas des sceptiques. Ils n'ont point cette qualité inappréciable, de ne s'avancer dans l'idée générale que selon la ligne que permet l'élan de telles idées particulières bien acquises, de ne jamais biaiser vers la conception de l'abstrait ou l'attendrissement de la morale.

Renan lui-même, le plus remarquable de tous, offre avec Taine une différence essentielle. Encore une fois, il ne s'agit ni de hiérarchie, ni de préférences, mais simplement sommes-nous en présence de deux sensibilités opposées : toutes deux sont nourries du mêmes suc, toutes deux sont élevées

suivant les mêmes méthodes, mais le germe étant différent, les floraisons tendent de plus en plus à s'écarter d'un même type. Renan, esprit malgré tout religieux, et baigné de mysticité a toutes les peines du monde à s'interdire des conclusions qu'adopterait un partisan des causes finales. C'est le Bossuet de l'*Histoire du devenir*. Pensez à son *Saint Paul*.

Une fois édifiées par la méthode scientifique les assises documentaires de son livre, son esprit, généreux et bon, songe à une humanité meilleure. Son dernier but est la Morale. Seul son Dieu s'est dépersonnalisé : il est devenu la conscience en marche des races : c'est toujours l'Idéal. Et malgré certaines paroles définitives qu'il a prononcées parfois sur le *désintéressement* de la Science, exégèse, doute méthodique, critique, philologie, furent pour lui des moyens. Taine y aurait plutôt considéré des buts.

C'est pourquoi des esprits ainsi dirigés ne pouvaient pas lui être auxiliaires. On ne peut dire qu'une chose : à savoir que leur estime personnelle lui assurait la neutralité idéologique. Mais, à part ce fait qu'ils combattaient les mêmes ennemis, du moment où Taine affirma qu'un fait n'est qu'un instant entre une cause passée et un effet à venir, il devint rigoureusement seul. Ne mettre dans

une conclusion que ce que contiennent strictement les prémisses et n'appeler idée générale que l'extrait, le plus grand commun diviseur d'idées particulières, et jamais une tendance déguisée de notre sensibilité, fut la règle de sa philosophie. L'âme indulgente de Renan allait plus loin, continuait dans le chemin des théories évolutionnistes. Toutes les différences qu'il y a entre des livres comme *Le Prêtre de Némi* et l'*Intelligence* viennent de ces nuances de théorie.

L'*Intelligence !* y a-t-il beaucoup d'ouvrages aussi neufs, aussi originaux que ce modeste manuel, d'apparence documentaire et médicale ? Survenue après la débauche de l'idéalisme romantique, son apparition est encore plus remarquable.

Taine a déblayé un encombrement considérable. Il a restitué au travail humble et minutieux des savants sa gloire légitime. Le succès des Pasteur et des Berthelot s'explique par son effort. Il a été essentiellement et supérieurement l'esprit libre, celui qui n'est dupe absolument de rien, d'aucune idole, qu'elle soit du troupeau, de la tribu ou de la caverne (1). Ce que Flaubert, qu'il aimait tant, a fait dans le domaine des forces passionnelles, le

(1) Il serait peut-être plus exact de dire qu'il a fait de celles de la caverne, longtemps méprisées, ce qu'elles sont en dernière analyse : les seules réalités vraies.

roman, il l'a accompli dans l'idéologie. Cette tendance naturelle de l'humaniste à se placer en face des idées dans l'attitude du joueur d'échecs qui ne considère chaque pièce que suivant la relativité de sa puissance ou de sa place, il l'a portée à son degré le plus haut ; seulement, au lieu de prendre les idées comme élément initial, comme unité de ses combinaisons arithmétiques, il a réduit cet élément jusqu'en ses atomes irréductibles : les images et les images hallucinatoires, celles qu'élabore directement le cerveau. Toute l'œuvre est basée sur cette théorie, et avec quelle implacable, quelle hermétique logique ! En un mot, il a eu éminemment l'esprit scientifique, que si peu de savants possèdent, aveuglés par la spécialisation ou enivrés de pédantisme, et qu'on rencontre plus communément chez certains dilettantes sincères. Ce qui explique son insuccès relatif ([1]) c'est précisément le manque d'esprit scientifique dans la majorité cultivée.

Dans l'*Intelligence*, qui est l'œuvre vive, Taine s'est attaqué au cœur de la question idéologique, chassant jusqu'en ses derniers murs l'entité scolastique, la force agissante et subie, le postulat de

(1) Relatif, mais insuccès, car, étant donnée l'étendue de la production et sa valeur concentrée, il faudrait qu'ont ait lu Taine comme on a lu Balzac lui-même.

l'ontologie : la pensée. C'est le livre du serein désespoir et de l'absolue liberté. On ne peut pas, d'un style plus serré et plus pittoresque, écrire sur un sujet aussi contradictoire à toute réalité utilitaire. C'est aussi solidement beau qu'un traité de géomètrie et aussi vivant qu'un livre de physiologie. C'est pourquoi, lorsque de cette hauteur de nette et pure vision, il descendra dans la particularisation du monde extérieur : société, famille, principes, arts, lettres, histoire, paysage, qu'il compose *les Origines* ou note le *Voyage en Italie*, quelle méthode, il emporte avec lui ! quelle sûreté de jugement !

Lorsqu'on songe que Max Nordau, auquel on ne peut cependant dénier de la valeur et de la force, a écrit un si volumineux ouvrage sur *Les Mensonges conventionnels de la Société* et qu'on se rappelle en même temps *Thomas Graindorge*, on est vite obligé de convenir que, de ces deux ouvrages, le plus libre, le plus sérieux, le plus réellement profond, c'est celui du collaborateur de *La Vie Parisienne.* Et il me semble que ce jugement est plus que l'expression d'un goût passager ou d'une préférence personnelle pour la grâce française contre la gravité germanique. Il constate une évidence au-delà des questions nationales: " une pensée atteint son plus haut degré de force et de

réalité lorsqu'elle est le plus nue possible." Sur elle, l'esprit n'est qu'un léger voile, un impalpable et délicieux rien. Le développement, les objurgations, les images confuses et multipliées encombrent sa marche et cachent parfois sa présence même. Une table des matières vaudrait mieux que tant de rhétorique.

Certaines races ont des cerveaux qu'il faut frapper longtemps avant qu'ils s'ouvrent. C'est une infériorité indiscutable. Leurs écrivains, à leur insu, se plient à devenir orateurs et à déclamer, à reprendre et à délayer.

Nietzsche est plus qu'un déclamateur, quoiqu'il déclame aussi parfois : c'est un grand poëte et, comme tel, il plane, échappé à la discussion. Mais le philosophe reste exposé à la contradiction et à l'analyse. Les images enfuies, les arguments demeurent. Ils sont solides, mais empruntés.

Résumée, ramenée à ses aspects essentiels, la philosophie de Nietzsche se réduit à un déterminisme absolu, le même, *exactement*, sans nuances, que celui de Taine. Tout ce qui a séduit chez lui, ce qui constitue, il faut bien le dire, la différenciation de sa personnalité, est parasite de sa doctrine foncière, bien mieux, lui est contradictoire. C'est un élan personnel vers la liberté, c'est une aspiration éperdue vers un ordre de choses

nouveau et *équitable*, c'est un renversement provisoire de toutes les valeurs et de tous les rapports pour en établir d'autres, ce sont les rêves et les protestations d'une âme idéaliste, violente, enthousiaste : le contraire en un mot des énonciations de ce qu'on appelle un esprit philosophique et même, ce qui peut paraître d'abord inacceptable, d'un esprit libre.

Un esprit libre évolue dans le monde de la pensée, sans éprouver la sensation des entraves ; il marche par l'univers sensible et social sans jamais être gêné. Pour lui, l'idée de borne, d'obstacle et de contradiction n'existe pas : en un mot, il jouit de sa liberté comme respire un homme qui n'a jamais eu d'étouffements : il ignore le contraire de son état. Certains sceptiques de l'antiquité, Taine, et de nos jours, France ou Gourmont, par exemple, sont des esprits libres. Nietzsche n'en est pas un. Il aime la liberté, il en parle avec folie et fièvre, comme un prisonnier. Son œuvre a des accents passionnés et superbes, autant que celle de Shakespeare, lorsqu'il entrevoit cet état de sérénité et qu'il essaie de le dépeindre ; et cette ardeur constitue sa beauté. Mais, parmi tant de pages admirables, laquelle fut jamais tranquille, olympienne, comme celles de Gœthe ?

Et si l'on cherche la cause de cette inquiétude,

de ce tourment, de cette menaçante folie, de cette prométhéenne souffrance, on n'en trouve qu'une, de quelque côté qu'on interroge et qu'on se tourne : la préoccupation innée de la morale.

Lorsque cette préoccupation tombe dans des cerveaux médiocres, elle s'accommode vite des notions intellectuelles peu exclusives qui s'y trouvent déjà. Et Cousin n'a pas grand peine à composer le fade mélange du vrai, du beau et du bien, au petit bonheur de leurs affinités supposées. Mais, conçoit-on cette inquiétude projetée comme une coulée de lave brûlante au milieu de la claire et froide connaissance déterministe ? Ce devient la conflagration, l'inévitable effervescence qu'aucun effort ne peut transmuer en fusion cohérente.

Nietzsche s'épuisa à tenter cet accord ; il voulut forcer le déterminisme à devenir la base d'une morale quelle qu'elle fût. Mais c'était impossible et contradictoire. Aussi, venu dans le monde avec des idées de réformateur et de justicier, en fut-il réduit à instaurer une morale d'exception, faite pour un individu sur dix mille et qui est bien, pour les sacrifiés de la combinaison, la plus inconcevable immoralité qu'ont ait jamais soutenue.

L'immense réserve d'enthousiasme que, dans d'autres circonstances, il eût employée à prêcher les foules, à soulever les masses vers un idéal de

justice, inutilisée du fait de sa foi déterministe, s'est tout entière dépensée en images vertigineuses, en prosopopées sublimes, en objurgations magnifiques, en pages d'une splendeur littéraire absolue, toutes contradictoires à sa philosophie initiale, mais d'autant plus belles peut-être de ce pathétique arrachement. D'ailleurs inégal comme tous les poëtes, il ne se soutient pas toujours à cette hauteur ; il est parfois long, sophiste, même banal, car sa dialectique ne le sauve point, aux moments de défaillance lyrique.

La morale de Nietzsche est donc le seul point de la doctrine qui soit bien à lui : elle n'est pas longue. Il ne s'y occupe que d'une seule espèce d'hommes : ceux qui sont au-dessus du troupeau, les représentatifs, les esprits libres ; en définitive, malgré le luxe d'appellations diverses, les hommes supérieurs. Il leur adresse une quantité de conseils et même de prédictions pour les exhorter à déployer leur volonté de puissance. On dirait qu'il ne saurait trop les dépouiller de scrupules et de troubles de conscience. A tout instant, ce sont des appels à la révolte si pressants, que l'on croirait presque à la puissance et à la réalité de l'oppresseur. Et cependant ?....

Car enfin, la conscience libre, l'esprit supérieur, l'homme représentatif, en dernière analyse, qui

est-ce ? A qui avons-nous affaire ? Et quelle est la pierre de touche au choc de laquelle vibre ce métal d'essence si pure ? On n'en connaît guère. Si l'homme libre est vraiment libre, sa liberté est tout intérieure et il vivra en paix avec le monde qui pour lui n'est qu'un mouvant décor d'apparences indifférentes. A quoi bon lui parler ? Que lui dire, sinon d'inutile et de superflu ? Mais, s'il croit l'être seulement, illusionné par un louable effort, sa liberté, son aisance, mal conquises deviennent défectueuses et se détournent de leur fin. Elles s'exercent sur le plan immédiatement inférieur à celui où leur nature les appelait à évoluer. Au lieu de planer par delà le bien et le mal, dans une atmosphère de négation conciliatrice et tranquille, elle s'efforcent piètrement, dans la sphère du bien et du mal, de la morale courante, à déplacer quelques valeurs.

Sans doute, Nietzsche s'est évertué à préciser sa distinction, à dire, en hégélien qu'il a été si souvent, qu'il allait se placer à un point de vue conciliateur des deux notions du bien et du mal, et qu'il appelle le point de vue de la connaissance. Mais, à ce point de vue, on n'a pas à concilier, mais à rester indifférent, comme un algébriste devant les signes positifs ou négatifs de ses polynômes.

Si vous joignez à cette légère erreur sa virulence

et sa tendance persuasive, comment vous étonnerez-vous du malentendu nouveau sur lequel s'est établi le succès actuel de Nietzsche ? Les uns ont aimé ce philosophe qui parlait comme un grand lyrique, les autres ont vu, dans un côté de ses théories, un sophisme commode pour leur amoralité pratique.

Les vrais nietzschéens, une fois passé ce vent de popularité équivoque, se reconnaîtront, et verront peu à peu augmenter leur nombre. Ils aimeront en lui, plus que le philosophe, — qui ne pouvait pas, après Taine, être nouveau, — le poëte, le grand douloureux qui, par détestation de son siècle et de son pays se vit, à travers les obstacles aplanis de l'histoire, le frère des fondateurs de religion, une sorte de Henri Heine avec l'ardeur d'un Çakya-Mouni, une des figures les plus complexes de l'angoisse moderne.

On ne sort pas de soi. Lion enfermé lui-même, Frédéric Nietzsche a vu l'homme supérieur comme un fauve en cage.

Cet essai ne prétend établir aucun classement en inférieur et supérieur, aucune catégorie. C'est simplement une tentative d'équité et de justesse à propos d'une question sur laquelle on se trompa longtemps, égaré par des points de vue intéressés. C'est encore quelque chose d'autre.

En effet, le jour, très prochain, où l'on isolera l'élément philosophique de l'œuvre séduisante et touffue de Nietzsche, on s'apercevra, que le déterminisme reste au fond du creuset. Qu'on reconnaisse alors, malgré son aspect changé et les théories morales qui se sont cristallisées, sans raison, autour de lui, sa vraie origine ethnologique. Car les systèmes sont le produit des races plus encore que des individus. Et qu'on y retrouve, en ce déterminisme initial, l'extrait de cette intelligence latine et française, fine, spirituelle, aiguë, infaillible et élégante qui ne se satisfait jamais des idéaux vides et du verbalisme et qui aime à connaître, pour le seul contentement de connaître.

Et si l'on voulait élargir le débat, comme il serait séduisant de déblayer tout le fatras de la philosophie étrangère depuis 1870, et de montrer que tout, compact ou futile, est contenu dans ces deux petits volumes modestes de *l'Intelligence !*



Qui préférer ? Il me semble qu'un esprit véritablement impartial doit reconnaître plus de valeur à Taine. Il n'a jamais haussé le ton, et cependant il a, sans les dire, sous-entendu, dans *les Origines* par exemple, des choses aussi géné-

reuses et aussi fortes qu'en a proféré Nietzsche. Il n'a jamais commis une erreur, ce qui est sans prix. Il a écrit sa langue aussi bien que les maîtres moralistes du XVIIIe siècle, si Nietzsche a clamé dans la sienne des phrases magnifiques et souveraines. Il a contraint, avec une courageuse élégance une imagination qui était très expansive, à servir sans jamais relever la tête, une dialectique rigoureuse. Enfin, son activité intellectuelle fut universelle et s'exerça avec la même maîtrise sur les questions de la littérature, de l'histoire, des arts plastiques et même de la musique (1). Tandis que Nietzsche s'est un peu spécialisé et a vu les sujets extérieurs à ses préoccupations d'un œil sans doute génial, mais parfois inexercé ou même prévenu. Et cependant, comme il a été un des plus beaux lyriques de la littérature universelle, il a autant de droits à notre admiration, droits différents, opposés, mais aussi pesants dans la balance.

C'est pourtant un équilibre que l'avenir détruira. Aucune critique au monde n'empêchera jamais la création d'un mythe, et ce sont ceux qui chantent le mieux et le plus haut qui deviennent les Dieux. Le royaume de la Terre leur appartient, tandis

---

(1) Qu'on se rappelle cet admirable tableau de la vie des deux amis qui jouent le soir du Beethoven (dernier chapitre de *Thomas Graindorge).*

que s'oublie dans la mémoire des hommes simples le nom des fins diseurs, des sceptiques et des idéologues.

Comment en serait-il autrement ? L'humanité suivra toujours, tumultueuse et fidèle, ceux qui dressent au ciel le drapeau de sa protestation contre la vie et qui lui parlent, élevés sur le pavois vivant de ses multiples têtes. Elle aime la souffrance et l'orgueil, la chair et le sang, elle adore celui qui la fait crier de la volupté de la douleur : le démagogue et le visionnaire l'exaltent. Tandis qu'elle considère toujours un peu comme un parasite celui de ses fils qui se tient à l'écart et qui juge froidement ses violences.

Thomas Graindorge a été l'idéologue, Zarathoustra fut le prophète. Ce sont les prophètes qui l'emportent.

# L'AME DE L'ORIENT

ET

# LES MILLE NUITS
# ET UNE NUIT

Depuis l'époque de La Fontaine, la France n'avait jamais vu l'Orient fabuleux qu'à travers les traductions des *Mille et une Nuits* de Galland ; et tant de générations avaient rêvé sur ces merveilleux récits que, surchargés de souvenirs, transformés par les commentaires de la mémoire, ils étaient entrés dans la légende et l'imagination comme y pénètrent certains faits pittoresques de l'histoire et avaient pour ainsi dire perdu leur saveur d'archaïsme français, grâce aux innombrables changements dont les avaient altérés les anthologistes de tout genre.

Ainsi considéré, ce recueil de contes ne diffère pas sensiblement de ceux de Perrault, de Schmidt, d'Andersen, et les enfants, maîtres et seuls juges en ces questions, ne sauraient distinguer ni préférer. Les sujets sont tous identiques, quelle que soit la nation qui les mette en œuvre ; et, seule,

une traduction fidèle pouvait nous suggérer autre chose que le pur fantastique et nous faire pénétrer l'âme orientale à travers ses symboles favoris, les histoires où elle se berce et toutes les particularités de son imagination et de ses mœurs.

M. Mardrus, un jour, osa ce travail considérable qui suffit à sauver son nom de l'oubli.

Ce n'était pas chose facile, étant donnée la multiplicité des textes à réunir et surtout à débrouiller : car il a fallu séparer et rejeter tout ce qui venait de source turque et qui s'était jadis mélangé aux œuvres de source autochtone. Ce que nous avons maintenant dans cette traduction est purement arabe et n'est jamais postérieur comme sujet à la grande époque de la prospérité des khalifats.

Il serait aisé, et même assez banal d'établir un parallèle entre *Les Mille Nuits et une Nuit* et les œuvres cycliques du moyen âge, dont la *Chanson de Roland*, par exemple, représente bien le type. C'est toujours autour d'un personnage central, vénérable et immobile — comme Charlemagne, — toute une évolution de héros divers, les uns historiques, les autres fictifs : génies, traîtres, pures jeunes filles, guerriers, marchands ; et cette société, pour qui n'existe qu'une loi restreinte et spéciale, s'agite dans un petit univers, borné de toutes

frontières par les *Ultima Thulé* d'où accourt l'invraisemblable : les îles du Nord, les Avares, l'Arabie pour la *Chanson de Roland ;* l'Inde, la Chine et l'Éthiopie pour *Les Milles Nuits et une Nuit.*

Mais cela ne prouverait pas autre chose que la similitude de tous les efforts humains lorsqu'ils veulent s'évader dans le rêve, et, que le déterminisme de nos sens imaginatifs. Ce qui est plus intéressant, c'est de poursuivre dans l'œuvre de M. Mardrus les vestiges de la race et la trace de l'esprit des Orientaux et d'y recueillir une moisson plus nombreuse, plus significative et plus savoureuse que dans toutes les relations de voyages et les documents massifs.

La civilisation orientale est endormie sous le soleil : stagnante, magnifique et dédaigneuse, elle rêve. *Les Mille Nuits et une Nuit* la reflètent fidèlement, close en elle-même, hostile aux influences du dehors. Elle est encore aujourd'hui semblable essentiellement à son passé. On a pu lire, il n'y a pas déjà si longtemps, dans une revue parisienne, une déclaration farouche du cheik Abd-ul-Hakh, extraordinaire. Le savant arabe, qui n'ignore cependant rien de nos philosophies et de notre évolution occidentales, ne cède pas un pouce de terrain sur la question nationale et religieuse de

l'islamisme ([1]). C'est la même haine contre le christianisme et l'Europe qui animait les contemporains des Croisades. Près de dix siècles de culture ont passé sur ces esprits sans les toucher, sans dévier d'une ligne leurs tendances têtues.

Il y a de quoi surprendre notre scepticisme indulgent, notre intelligence gâtée par des idéologies diverses. Voilà une race qui n'a rien changé de ses mœurs ni de ses goûts, bien plus, qui n'a jamais cessé d'attendre le moment de reprendre une hégémonie conseillée par le code de son culte.

Et c'est une chose admirable, que *Les Mille Nuits et une Nuit* se trouvent un miroir aussi exact aujourd'hui que lorsque, lentement composées par des rhapsodes inconnus, elles saisirent les ressemblances des premiers gestes de la race.

Si Hegel n'était pas né en Allemagne, c'est en Orient qu'il aurait dû paraître, où il aurait été le théoricien d'une doctrine immémorialement tombée dans la pratique quotidienne. Tout, pour ces yeux blasés et avides de beauté extérieure, se présente sur un plan identique.

L'Orient est le pays des castes, mais je ne sais par quel retour bizarre à la justice et à l'exacte

(1) Malgré les termes de la déclaration, il faut entendre par le mot *islamisme* plus qu'un dogme, mais la somme des tendances constitutives que ce dogme favorise en en résumant la théorie.

appréciation des valeurs, c'est là que l'individu est le plus facilement considéré comme une matière indifférente, propre à toutes les destinations et à toutes les formes, plastique et mobile à l'infini, apte à devenir successivement et sans préparation portefaix, sultan, mendiant, guerrier, marchand, esclave ou même, pour quelque temps, animal.

Malgré quelques gestes désappropriés, Hassan serait, s'il restait *endormi* plus longtemps, un sultan aussi acceptable que Haraoun, — le conteur n'en doute pas, — et l'incessante et innombrable métamorphose qui secoue et déplace tous les acteurs de ces contes prouve plus qu'un goût de la fantaisie, du décor et du mouvement : elle est révélatrice d'un état d'âme serein, souriant, sceptique et voisin de l'ataraxie, et d'un mépris pour ainsi dire métaphysique des cadres sociaux et de ce qui les remplit, des êtres, de la morale et de l'action, de tout.

“ Tout est identique ”, voilà une vérité dont semblent persuadés les écrivains des *Mille Nuits et une Nuit*, mais au lieu d'appliquer cette formule à la recherche scientifique ou de ne la prononcer qu'après s'être mis en règle précisément avec l'étude des différences, des hiérarchies et des nuances, de façon à lui laisser toute sa force de principe dûment contrôlé et solide sur les bases

du doute philosophique, en un mot logique et sérieux, ils en sont persuadés immédiatement et sans démonstration, comme on accepte un postulat, comme on trouve la ligne droite le plus court chemin, sans le prouver.

Et c'est pourquoi cette formule " Tout est identique ", ainsi entendue est suivie nécessairement du corollaire : " Tout est également méprisable ".

Cela explique l'amoralité si étrange, si absolue, si libre qui s'épanouit dans cette œuvre savoureuse et licencieuse. On ne sait pas bien pourquoi cette société est établie aussi fixement, avec ses lois immuables, ses institutions et ses répressions. Peut-être parce qu'elle est ainsi, immémorialement et une fois pour toutes, afin qu'on n'y revienne plus, que nulle réforme ne puisse troubler la tranquillité publique. Peut-être parce que cette fixité et cette sévérité constituent le seul moyen de sauvegarder le plaisir de chacun et d'en assurer le libre exercice. Mais, certainement, s'il y a un code et une police cela ne vient pas du désir d'un idéal d'équité ; et, si un tel désir a vécu, le souvenir s'en efface dans les nuits du passé, lorsqu'il existait des fondateurs de religions, gens barbares, comme l'on sait, crédules et bizarrement entichés de réformes à accomplir jusque

dans l'indolent et inviolable cœur des hommes.

Et comment, ne reconnaissant rien de valable dans le domaine moral, bien plus, ignorant qu'il existe un tel domaine, comment l'Oriental respecterait-il quelque chose autrement qu'en apparence ? Ce pays des salams, des congratulations et de la politesse la plus compliquée est, au fond, celui de l'indifférence complète. Toutes les formules de la vénération y sont rituelles, c'est-à-dire vides de sens immédiat et de valeur *sympathique*. Du jour où la force abandonne l'objet respecté, la force seule capable d'imposer ce respect, tout cet appareil tombe puisqu'il ne répondait à rien de profond dans la réalité de la croyance.

Il n'y a donc rien dans le domaine moral. A plus forte raison le surhumain reste une notion absolument incompréhensible. Notre vie terrestre, telle que la limite la moyenne des générations humaines, est notre unique jardin. Il faut le cultiver avec soin puisque nous n'en connaissons point d'autre. La race orientale est éminemment positiviste. Elle limite tout aux frontières de la sensation, c'est-à-dire qu'elle ne rêve pas, au delà de l'univers d'images, présenté par nos organes et composé par leur jeu, et qu'elle ne combine pas avec ces données sensibles des associations complexes, abstraites, détachées de la terre.

Un Swedenborg est impossible chez eux parce que ses images sont dépouillées d'une grande partie de leur substance primitive, qu'il en fait ensuite les signes d'équations mentales de plus en plus abstraites et qu'enfin, ayant travaillé sur ces signes chargés d'exposants et de coefficients, élevés à tous les degrés, il obtient un résultat tellement éloigné des premières visions matérielles qui en furent l'origine, qu'on a perdu pied, qu'on se trouve dans un monde de métaphysique et de verbalisme absolu.

C'est tout autrement que fonctionne une imagination arabe. Elle ne s'éloigne jamais des données extérieures. Elle peut les amplifier à l'extrême, à l'invraisemblable, mais séparément, sans combinaison ni complexité. Les plus belles histoires des *Mille Nuits et une Nuit* sont des récits de richesse, de volupté et de splendeur où la volupté, la richesse et la splendeur vont à la limite de leurs réalisations concevables, mais ne dépassent jamais cette limite.

C'est ainsi que le sensualisme absolu est engendré par la théorie de l'identité, passée dans le domaine de l'inconscient. Et, à son tour, il ne peut tarder à produire, dans la pratique, le goût exclusif du plaisir et de la sensation immédiate.

Et c'est bien ce qui est le plus apparent dans

les traductions de M. Mardrus : ce culte du monde extérieur, de ses joies et de sa beauté, ce panthéisme ensoleillé et effréné, que tout révèle, depuis le style innombrablement fleuri d'images naturelles et brûlantes jusqu'à la grivoiserie des plus bouffonnes fantaisies.

D'abord, et plus immédiatement, ce goût du plaisir se traduit par sa première et sa plus irrésistible forme: par la sensualité. Illimitée, aveugle, instinctive, joyeuse, extraordinaire, la volupté entraîne, domine, inspire, affole et exalte toute la foule des personnages de cette légende.

La littérature obscène européenne ne peut donner une idée de ce que la littérature orientale équivalente offre de nu et de débordant. La pudeur des peuples frileux, timides de morale et de religion, empèche chez nous l'obscénité d'être autre chose que vilaine, sournoise, déshabillée, louche et basse. Ses manifestations les plus violentes semblent dues à l'ivresse du vin qui engendre l'ivresse verbale, comme dans Rabelais, ou à l'imagination comprimée, mathématique, malsaine et gelée d'un idéaliste qui assemble de parti pris des divagations cérébrales. Et c'est vers ces deux pôles du grivois et de l'irréel que s'aimantent les manifestations de la volupté ; mais jamais elles ne sont, comme dans *Les Mille Nuits*

*et une Nuit*, franches de scrupules et naturelles.

L'amoralité dont nous parlions tout à l'heure à propos du respect triomphe ici d'une manière complète. Il semble que l'on ait affaire à un peuple d'enfants auxquels nul parent, nul mentor n'aurait appris qu'il existe des choses à cacher, des hontes, une pudicité quelconque. Au contraire, ils sont allés immédiatement et spontanément à la réalisation des plus primitives joies et, ayant trouvé bon le fruit de la luxure, ils le dévorent et le cultivent, presque à l'exclusion de tout travail.

Même, s'il existe un travail, un idéal de civilisation pour eux, soyez certain qu'il n'a été inventé, puis proposé aux efforts humains, que pour aider davantage la tranquillité de la volupté et l'abondance des plaisirs sensuels.

La femme, préalablement asservie pour prémunir la société de ses révoltes ou revendications personnelles possibles, domine l'imagination nationale. C'est vers sa possession, — sa possession la plus nombreuse possible, — que tendent les volontés et les travaux. Toute la société gravite autour de ce désir, en dérive et le prouve. Le harem garde au maître le plus grand nombre de femmes, dont la virginité première, symbole et assurance d'une domination plus parfaite, est, pardessus toutes choses, réclamée, souhaitée, célébrée.

Et tout, dans les arts autochtones, réalise, pour favoriser cette volupté particulière et la mieux préparer, toute une série de plaisirs antécédents, le rêve le plus raffiné du confortable et de l'indolence : les bains fréquents et luxueux, les intérieurs encombrés de coussins, de nattes et de lits de repos, la vie publique abandonnée entre les mains d'une monarchie oligarchique, l'abondance et l'exquisité des repas, les parfums, les fards, les poésies languides et érotiques.

Comme dans toutes les civilisations, c'est la femme qui inspire le lyrisme et l'imagination artistique ; mais, tandis que dans les autres, une série d'idéaux intermédiaires prenait place entre l'inspiratrice et l'œuvre d'art, ici, l'inspiratrice est partout présente, on entend sa louange directe et le lyrisme national emprunte à son corps même la plus frappante beauté de ses images. La galanterie, parfois, lui donne quelque chose d'artificiel ; néanmoins, il est essentiellement naturel, aussi naturel que celui des plus primitives littératures et des poëtes les plus personnels.

L'amour de la femme parfois retombe de celle-ci sur le monde extérieur ; la poésie se fait descriptive et naturiste avec une précision, une originalité, une acuité sensitive extraordinaire. Mais c'est encore le plus souvent au corps féminin, à son parfum et à

ses formes qu'elle emprunte ses comparaisons. Et l'échange s'établit, subtil, incessant, intime, entre l'Eve éternelle et la multiple beauté du dieu Pan :

" *Dormeuse, l'heure est magnifique où les palmes étalées boivent la clarté. Midi est sans haleine ! Un frelon d'or suce une rose en pâmoison. Tu rêves. Tu souris ! Ne bouge plus... Ne bouge plus ! Ta peau délicate et dorée colore de ses reflets la gaze diaphane ; et les rais du soleil, victorieux des palmes, te pénètrent, ô diamant, et t'éclairent au travers. Ah ! ne bouge plus.*

" *Ne bouge plus, mais laisse ainsi tes seins respirer qui s'élèvent et s'abaissent comme les vagues de la mer. O tes seins neigeux ! Que je les hume, telle l'écume marine et le sel blanchissant. Ah ! laisse tes seins respirer...*

" *Laisse tes seins respirer ! Le ruisseau rieur réprime son rire ; le frelon sur la fleur arrête son fredon ; et mon regard brûle les deux grains grenats de raisin de tes seins. O ! laisse brûler mes yeux...*

" *Laisse brûler mes yeux ! Mais que mon cœur s'épanouisse, sous les palmes fortunées, de ton corps macéré dans les roses et le santal, de tout le bienfait de la solitude et de la fraîcheur du silence.*

Mais quelque chose arrête tout, qui rend vain chaque effort et jette le doute sur la valeur des

plaisirs obtenus, c'est l'indiscutable Mort. Elle seule est respectée. C'est la seule valeur, — encore que négative, — reconnue par ces sceptiques de l'Orient. Et il faut bien compter avec elle.

Stupides sous les coups qu'elle assène, ils s'inclinent et louent avec des mots de terreur et de vénération, sans même de la haine.

“ *Et ils vécurent tous dans la vie la plus délicieuse jusqu'à l'arrivée de la Séparatrice des amis, la Destructrice des palais et la Constructrice des tombeaux, l'Inexorable, l'Inévitable !* ”

Presque tous les contes ainsi se terminent et cela donne à l'œuvre entière quelque chose de grave et d'équilibré comme si dans la balance jusqu'ici toujours penchée du côté de la joie inconsciente une invisible main jetait un bloc sombre, brutal et irrésistible.

C'est l'idée de la mort qui inspire la religion arabe comme elle inspire toutes les autres, mais elle ne suffit pas à faire dévier les imaginations vers un idéal étranger ou supérieur à celui de la vie quotidienne. Le paradis des croyants présentera à ceux qui y pénétreront la somme la plus grande des bonheurs humains, mais rien de surnaturel :

des femmes toujours jeunes, innombrables, des festins et un immortel loisir.

Même dans l'au-delà, le réalisme de la race triomphe.

*
* *

Le mérite de la traduction de M. Mardrus est considérable. Elle est exactement littérale. N'entendez point, par cette expression, qu'elle suit le mot à mot, à la manière stupidement stricte d'une version de collège, mais qu'elle respecte, — ce qui est la seule chose importante, — l'intégrale saveur des idiotismes, la forme des inversions, toute la tournure syntaxique d'une langue révélatrice d'habitudes d'esprit et de constructions imaginatives.

D'ordinaire, la plus grande littéralité nuit à l'élégance. C'est l'écueil des traducteurs : les uns s'y brisent par leur fidélité têtue et directe, les autres le tournent en s'évadant dans le vague de la liberté d'interprétation. Il est excessivement rare qu'une pensée étrangère passe, intacte et sans réfraction, parmi la cérébralité nationale.

M. Mardrus peut, dès maintenant, prendre rang dans la pléiade des grands traducteurs originaux, des Chateaubriand, des Baudelaire, des Mallarmé. Il trouve moyen d'être absolument

personnel tout en suivant le sentier de la pensée étrangère. C'est qu'il est né grand écrivain, que, naturellement, les phrases qui sortent de sa plume s'ordonnent suivant un rythme traditionnel et une magnifique élégance.

Une chose qui frappe, c'est l'apparence mallarméenne de la phrase, surtout lorsqu'elle est lyrique ou exaltée. La raison en est complexe.

D'abord M. Mardrus a été très influencé de l'auteur du *Phénomène futur*. Il lui a dédié l'œuvre entière des *Mille Nuits et une Nuit*. Et l'on y sent, à chaque pas, une prédilection pour les tournures que le Maître employait, qui le fait s'arrêter, avec un évident plaisir, toutes les fois que l'occasion se présente de rendre une nuance orientale par un mot, un groupement de mots favoris du poëte.

« *O guerrière habile au combat des roses, le sang délicat des trophées qui frangent ton front triomphal, teinte de pourpre ta profonde chevelure, et le parterre natal de toutes ses fleurs s'incline pour baiser tes pieds enfantins !*

« *Si doux, ô princesse, ton corps surnaturel, que l'air chargé s'aromatise à le toucher ; et si la brise curieuse sous sa tunique pénétrait, elle s'y éterniserait.*

« *Si belle ta taille, ô houri, que le collier sur ta gorge nue se plaint de n'être point ta ceinture ! Mais*

*tes jambes subtiles où les chevilles sont enserrées par les grlots font craquer d'envie les bracelets sur tes poignets.*"

En second lieu, il convient de remarquer que Mallarmé lui-même, sa vision des choses, sa sensualité étonnamment subtile, son goût de faste et de beauté, son culte des formes de la femme ont beaucoup d'analogies avec la littérature orientale. Ses images les plus chères sont nées sous ce soleil et l'élégance triomphante des palmes ombrage ces deux poésies.

Il est assez caractéristique de comparer ensemble *Tristesse d'été*, par exemple, et le passage de tout à l'heure : " *Dormeuse*, *l'heure est magnifique...*"

Mais ni l'une ni l'autre de ces réflexions ne peut infirmer l'originalité réelle de M. Mardrus.

Il a vécu une grande partie de sa vie sur les côtes orientales de cette Méditerranée voluptueuse où l'Archipel est éclos. Il s'y est créé une âme semblable à celle de ces peuples réfléchis et lyriques, si bien qu'aucune des paroles qu'il prononce n'est une traduction, mais qu'au contraire toute cette pensée étrangère, toute cette poésie est demeurée des années dans son cerveau et dans son cœur avant de passer dans un livre écrit. Il s'est servi du français comme il aurait aussi bien pu les recomposer en arabe.

Mais, en français, il est un maître. S'il écrit un peu comme Mallarmé, ce n'est pas qu'il l'imite, mais c'est qu'il puise, à côté de lui, à la même source de tradition classique et que, comme lui, il refait sa langue perpétuellement, avec la stricte fidélité littérale et l'harmonie du grand style.

Cette phrase, par laquelle je veux terminer cette étude, si inspirée qu'il vous plaira par le texte original, n'est-elle pas une reconstitution absolument personnelle et ne contient-elle pas un équilibre, un charme, une science que seuls les patients et les magiciens, — comme Chateaubriand, — sont capables de réaliser :

" *A ses pieds, endormi dans la sérénité, un grand lac s'étendait, où toute la beauté du ciel se regardait, où la rive, avec les rides heureuses de l'eau, souriait par les feuillages balancés des lauriers, par les myrtes en fleurs, par les amandiers couronnés de leur neige, par les guirlandes des glycines, et chantait l'hymne de la nuit, de tous les gosiers de ses oiseaux. Et la nappe de soie, resserrée entre des futaies, allait plus loin baigner le pied d'un palais, aux étranges architectures, aux dômes diaphanes, surgi dans la transparence et le cristal des cieux.*"

# JULES LAFORGUE

ET

# L'ANGOISSE MODERNE

*A. M. E. Lascaris.*

On a souvent considéré Laforgue, — c'est même ainsi que tend à s'affirmer sa réputation — comme un adolescent de génie, enlevé trop tôt aux lettres par la terrible maladie qui le minait, et qui a donné dans ses deux volumes uniques les promesses d'une œuvre future, plus parfaite et plus raffinée encore. Il me semble, au contraire, que les *Moralités légendaires* et les *Complaintes* sont un achèvement, non des prémices, que ce bouquet au parfum inoubliable est celui des fleurs de la *bonne volonté* de qui se sent près de sa fin. On n'exhale pas des plaintes pareilles, sinon lorsqu'on pressent qu'on n'en aura bientôt plus la force. Il y a dans l'approche de la mort, surtout par ce chemin déroutant et mystérieux de la phtisie, une vertu de clairvoyance et de sensibilité surhumaines qui fait atteindre et comme palper une propriété nouvelle des choses de l'univers. L'inquiétude

devient un sixième sens, aigu, tactile, multiple, dont l'invisible organe retourne la surface et bouleverse le décor du ciel apparent pour en découvrir l'envers douloureux. Laforgue, à ce point de vue, a franchi d'invraisemblables limites. Mais ce sont là des feux d'artifice vertigineux après lesquels on ne peut attendre que le silence et l'obscurité ou la simple et quotidienne lumière. Il a écrit les *Moralités* et les *Poëmes*, parce qu'il allait mourir :

Ame,
Ma belle âme,
Leur huile est trop sal' pour ta flamme !

A supposer même un miracle et que Laforgue eût été sauvé, il est bien évident qu'il était trop artiste et trop solidement cultivé pour rien produire de banal. Il aurait composé des œuvres de critique analogues à celles de Taine et plus vivantes peut-être encore, des romans d'une composition et d'une écriture impeccables, mais il ne se serait pas dépassé, puisqu'il avait déjà donné l'élixir de sa pensée et de son âme. Il eût pu devenir plus serein, mais la sérénité confine à l'impersonnel et il n'y a de vraiment durable que ce qui vient de l'âme et ce qui vient de la douleur.

Le plus haut degré de beauté, c'est la sincérité absolue qui le gravit.

Cette sincérité peut être celle d'un cœur étrange et farouche ou celle d'un esprit accueillant et neutre comme un miroir. Et Verlaine sanglote à l'écart tandis que Victor Hugo enfle en écho sa voix. Il y a dans Laforgue comme une conjonction des deux tempéraments : l'un solitaire et malade, l'autre panthéiste et fraternel à toutes les souffrances. Et son étrangeté était elle-même commune à une foule d'êtres troublés et anxieux. Tout était donc conjuré pour donner à notre sensibilité à la fois générale et restreinte un interprète digne de ses complexités. Victime héroïque, il a poursuivi jusqu'au fond de lui-même ce que les plus pessimistes et les plus hardis avaient laissé dans l'ombre de l'inconscient. Il a été d'une déchirante et mortelle franchise.

* * *

Son œuvre est une des plus belles expressions de notre modernisme. Chaque époque a eu son modernisme. Je crois qu'on pourrait appeler ainsi les dernières années d'un temps où il s'est passé quelque chose de particulièrement intéressant ou bouleversé. Alors un peu de fatigue fait dévier l'action vers le rêve, ceux qui ont vu, enfants,

leurs pères être les héros d'une entreprise ou les figurants d'une société harmonieuse, sont plutôt méditatifs et ingénieux, mélangent leurs souhaits du futur à leurs souvenirs déformés et fixent dans leurs travaux la mémoire douloureuse ou enthousiaste du temps qui vient de s'écouler. Le modernisme du XVIII[e] siècle, ce fut l'époque de crise intellectuelle qui précéda immédiatement la Révolution : la courtoisie, l'esprit, la licence, la philanthropie, l'utopisme social s'y mélangeaient singulièrement. Le modernisme de l'époque napoléonienne, c'est l'effervescence romantique : le désenchantement, la religiosité, la pompe de Musset et de Chateaubriand : les *Nuits* et les *Mémoires d'Outre-Tombe.* Agrandi jusqu'à cette conception, ce mot quitte le domaine de la mode et du snobisme où on le confine le plus souvent. Il devient vraiment représentatif. On n'a plus affaire à Henri Monnier, c'est Flaubert que l'on consulte.

L'élite des dernières générations offre ceci de particulier que, dépassant les limites du temps et ne trouvant plus dans son époque un aliment suffisant à son activité de sentir et de comprendre, elle s'est rejetée vers les siècles anciens, elle s'est assimilé le plus substantiel de leurs découvertes et de leurs douleurs, elle a poussé ses investigations

jusqu'aux origines aryennes du monde, s'aidant de la science pour reconstituer le décor et les états d'âme. Elle s'est forgé ainsi une âme nouvelle, panthéiste, illimitée, sans fond. Et tandis que l'orgueil de l'intelligence aidait sa dépersonnalisation, une nouvelle douleur taraudait cette enflure : une douleur presque cérébrale, née d'une fatigue excessive et du manque de coordination des découvertes. En effet, pour mener à bien ce travail, cette transfusion psychologique, il faut donner à son cerveau la prédominance absolue sur le cœur, de façon à ce qu'aucune bouffée de chaleur humaine ne monte obscurcir la netteté délicate des formules, des analogies et des hypothèses. La curiosité aide à ce résultat, le scepticisme l'assure. Mais l'intervention de ce dernier élément, d'abord utile en ce sens qu'elle détruit la partialité de la recherche, a vite fait de démolir tout le prestige de l'entreprise, toute la foi nécessaire à sa poursuite. On la continue, par pur entraînement d'érudit, et, pour peu qu'on indulge à une minute de faiblesse, on s'arrête, pris d'un double doute : Est-ce la peine de connaître ? — connaître vaut-il mieux ou pire que sentir ?... En cette impasse le jeune homme déterministe de 1880 s'affole : il parcourt d'un regard rétrospectif le nombre d'années qu'il a vécu et pendant lesquelles il a

étouffé ses instincts pour les satisfactions seules de l'intelligence, qui lui a d'ailleurs démontré que tout jetait ses bases dans l'Instinct. Il mesure ce qui lui reste, découragé d'avance d'en profiter par l'épuisement de l'analyse, dégoûté même de l'espoir puisqu'il ne croit plus en un bonheur futur. Désorbité, désaxé, il se rejette dans l'étude pour elle-même et, si c'est un esprit noble, prêche l'acceptation de la vie et satisfait ses besoins d'apostolat et de quiétude par des méditations dont l'objet le plus fréquent sera ce moment des époques primitives où, parmi une barbarie rituelle, hiératique et symbolique, se fit jour le premier cri de fraternité universelle. L'âme moderne est volontiers védique.

Toutes ces souffrances, aiguisées par la douleur physique, Jules Laforgue les a exprimées comme jamais. Il y a, entre la lamentation de l'Ecclésiaste et la sienne, une différence émotive essentielle. Salomon, vieillard royal, exhale une plainte éloquente, mais majestueuse, comme mûre et lourde de toutes les jouissances qu'elle dénie. Il regrette ce qu'il a tenu, mais ce furent des certitudes. L'expérience a passé là. Mais cette souffrance moderne, qui n'espère plus de consolation dans l'au-delà, et qui est privée ici-bas de presque toutes les compensations de la fortune, de

la puissance, de la majesté, de l'indépendance et de la quiétude est infiniment plus poignante. Laforgue y ajoute, pour nous la rendre plus sensible, une note de tendresse humaine inconnue du prince hébreu :

Tout est-il seul ? Où suis-je ? Où va ce bloc qui roule
Et m'emporte ? — Et je vais mourir ! mourir ! partir,
Sans rien savoir ! Parlez ! ô rage ! et le temps coule
Sans retour ! Arrêtez, arrêtez ! Et jouir ?
Car j'ignore tout, moi ! mon heure est là peut-être ?
Je ne sais pas ! j'étais dans la nuit, puis je nais,
Pourquoi ? D'où l'univers ? Où va-t-il ? Car le prêtre
N'est qu'un homme. On ne sait rien. Montre-toi, parais,
Dieu, témoin éternel ! Parle, pourquoi la vie ?
Tout se tait ! Oh ! l'espace est sans cœur ! Un moment !
Astres ! je ne veux pas mourir ! j'ai du génie !
Ah ! redevenir rien irrévocablement !

L'origine de la douleur de l'Ecclésiaste est toute sensible. Le regret de ne plus étreindre les joies matérielles de la vie suffit à le créer, et la poésie de l'expression trompe sur la valeur idéale de ce sanglot. Salomon déplore de ne pouvoir continuer dans le futur les voluptés physiques passées. Mais si la souffrance des enfants du siècle est plus aiguë c'est qu'elle vient d'ailleurs. L'intelligence en est la source.

Longtemps la philosophie, toute morale, des finalités domina la pensée européenne. Autour de l'homme, en vue de son bonheur, gravitaient les systèmes, les hypothèses et les cosmogonies. L'inconnaissable se confondait avec le divin et le reste était sciences physiques. Il fallut le premier coup sournois de Gassendi pour insinuer une brêche dans cette conception encore entièrement scolastique. Taine élargit la fissure et bouscule tout l'édifice. Il restitue au patient labeur des savants (linguistes, historiens, physiologistes, chimistes) sa prépondérance légitime, invertit les valeurs en cours, relègue les théories sans base physique dans le terrain vague du nominalisme pur et établit l'esquisse d'une méthode froide, restreinte mais impeccablement exacte. La pensée du XIX[e] siècle est si fortement influencée de cet homme que nul génie ne s'évade du cercle qu'il a tracé, pas même l'enthousiaste Nietzsche qui, lui, est comme le poëte du déterminisme. Plus on a lu, plus on a pensé, plus la séduction de ce fatalisme moderne devient mathémathique, inflexible, infranchissable.

Mais ce n'est pas en vain que dix-neuf cents ans de christianisme ont façonné chez les hommes un cœur ennemi de cet esprit. La notion de la liberté et tout ce qu'elle entraîne : responsabilité,

désir d'au delà, est trop fortement enracinée dans les races européennes. Elle est la raison et le terme de toutes les religions que ces races observent. Une antinomie se préparait. Le jour où, quittant le domaine de la spéculation, le déterminisme a proposé à la conscience morale le résultat désenchanté de ses découvertes, ce jour-là il y eut révolte et conflagration. Ce fut, comme *le Disciple* le relate, d'un côté l'inflexible rigueur inconsciente du professeur Sixte, de l'autre, la sophistique excuse de Robert Greslou. Il restait place pour une troisième attitude d'hésitation et d'inertie : celle où la jeunesse presque entière du temps demeura prostrée, pleurant la mort de ses espoirs d'au delà, tout en sachant que " *la Création fonctionne têtue* " en dehors de nous et au-dessus de nos têtes. Peut-être que, dans quelque deux cents ans, la sensibilité des masses se sera modelée sur ce fatalisme : en attendant, la beauté de la grande prison de l'univers ne peut leur faire oublier le vieux désir de l'évasion dans l'infini.

Qu'est-ce que la douleur romantique, grandiloquente, mesurée, orgueilleuse, opposée à cette glaçante certitude de l'insoluble ? On dirait, malgré d'indiscutables sincérités, que Lamartine, Chateaubriand, Musset, même Nerval ne se pren-

nent pas au sérieux, se consolent avec la beauté de leurs phrases et restent raffinés littérateurs dans leurs plus languissants abandons. Il semble qu'ils figurent de terribles douleurs sur une scène dans les coulisses de laquelle ils sont sûrs, tantôt, de se reposer, avec la franchise du masque quitté. Porteparole de l'angoisse déterministe, Laforgue a des accents d'une familiarité autrement touchante :

> Mais l'infini est là, gare de trains ratés,
> Où les gens aveuglés de signaux s'apitoient
> Sur les sanglots des convois et vont se hâter
> Tout à l'heure, et crever en travers de la voie.

C'est donc de ce désespoir essentiellement abstrait que tout provient. A première vue, cette proposition quasi scolastique : " Il n'y a pas d'accord possible entre ce que nous connaissons de Nature et ce que nous attendons d'elle " ne paraît pas porter en elle-même une spéciale incantation de désespoir. Il faut même reconnaître que l'humanité s'accommoda le plus souvent de l'ordinaire et de l'occasion. Mais alors cette formule ne l'atteignait pas directement et ne représentait à ses yeux qu'une éventualité lointaine, une échéance à acquitter dans l'inconnu, avec en attendant, de longues temporisations et de vastes

espoirs. Tandis qu'autour de l'homme moderne le cercle s'est resserré, et sans tengentes visibles. Supposez-le malade, comme Laforgue, toujours tendu vers ce désir de la guérison qui n'est qu'une forme provisoire de l'aspiration à un bonheur futur et imaginez à quel degré d'abattement cette agitation sans issue le précipitera.

La seule conduite possible, pour celui dont l'esprit s'est accoutumé à admettre que la conscience cohérente et totale ne se prolonge pas après la mort, c'est d'utiliser au plus vite, avant cet instant définitif, tout ce qu'offre de compensations et d'oublis la vie simplement quotidienne. Mais notre univers est bien petit. Son étendue ne va pas plus loin qu'une portion exiguë de notre patrie et sa durée que refoulent de deux côtés l'enfance et la vieillesse est un présent dérisoire que morcèlent encore les maladies, le sommeil, les luttes d'argent, le besoin, tous les hasards. Enfin les créatures que notre désir a élues subissent chacune leur fatalité personnelle, suivent une ligne qui d'habitude diverge d'avec la nôtre. De nouveaux déboires font escorte à la déception métaphysique, innombrables, sans répit. Il n'y a pas un poëte qui en ait tant décrit, pas un qui ait plus que Laforgue mis à nu cette perpétuelle blessure de l'âme et du cœur, qu'avivent

l'amour-propre, le sentiment et les délicatesses physiques.

La première créature vers qui, pour se consoler de quoi qu'elle souffre, se dirige un être humain, c'est cette "*chair de l'autre sexe*, *éléments non-moi*", à laquelle la nature nous attire en nous leurrant de l'appât de l'inconnu et de la perfection. Jules Laforgue, jeune homme, a été vers la jeune fille avec une confiance tenace et désabusée, d'une qualité tout à fait unique. Son œuvre est pleine de désir et de regret, inlassablement. Toutes les héroïnes des *Moralités légendaires* sont des jeunes filles, toutes la même, celle qu'il invoque ou décrit dans les *Complaintes* et les *Fleurs de bonne volonté*. Aussi en a-t-il créé une synthèse admirable : menue et fière, grêle et élégante, âpre et vague, hantée des désirs contradictoires d'une sentimentalité qui se trompe d'origine et de but, pleine de pitié et fantasque, infidèle et infinie, déjà plus que femme et encore à peine enfant. Et c'est avec un tact si sûr et une science si profonde qu'il les fait agir et parler, que nous, dans la plus conventionnelle et la plus muette de ces êtres mystérieux, stupides et charmants qu'on appelle des jeunes filles, il est impossible de ne pas retrouver l'Andromède, l'Ophélie ou la Syrinx de ces contes délicieux. Le dialogue de celle-ci avec

Pan est une transposition littéraire inimitable de toute la discussion amoureuse depuis les origines du monde.

Détail à remarquer : Laforgue n'a jamais parlé de la femme. Son héroïne est toujours jeune fille ou si peu mariée déjà qu'elle n'a pas encore eu le temps de changer d'âme. Il y a là plus que ce goût du jeune homme pour la jeune fille qui a peu à peu remplacé celui, tout balzacien, pour la femme mûre et indulgente. Mais pensez à la primitivité presque védique de ce Parisien de hasard, " *bon Breton né sous les tropiques* ", et avec quelle ténacité, à travers les couches d'atmosphère artificielle, il reprend contact avec la nature vivante et simple et vous comprendrez cette dilection pour la femme qui n'a pas encore franchi la barrière sociale au delà de laquelle elle devient possédée, classée, indifférente au rêve et indigne du désir absolu. La vierge, la jeune fille, même ironique, même compliquée, c'est toujours, et malgré tout, celle qui, parmi ses compagnes, représente le plus de possibilités, l'inconnu qui contient tout : douleurs ou consolations, fraternité ou guerre. Plus tard, c'est la déformation physique, " *le poids des couches* ", la maternité, l'écrasement social, l'emprisonnement dans de nouveaux devoirs. En s'attaquant à ce type restreint, Lafor-

gue en a tiré tout l'exprimable avec une audace de pensée, une sincérité de formules, toutes nouvelles. La hantise sexuelle la plus précise côtoie le sentimentalisme le plus pur et s'y mélange avec tant de subtilité qu'elle devient un élément d'émotion de plus par tout ce qu'elle ajoute de pitié envers notre "*sœur humaine*" pour ses inévitables misères physiques :

Fatales clés de l'être un beau jour apparues
Psitt ! aux hérédités en ponctuels ferments
Dans le bal incessant de nos étranges rues,

et

Meurtres, alertes,
Rêves ingrats !
En croix les bras ;
Roses ouvertes,
Divines pertes.

et

Langueurs, débilités, palpitations, larmes,
Oh ! cette misère de vouloir être notre femme.
. . . . . . . . . . . . . . .

Le voile d'une ironie très avertie, jeté sur tout cela, achève la bizarrerie de l'impression.

Tout ce qu'un homme peut souffrir de la per-

versité inconsciente de la femme, de son orgueil pour lequel conspirent les modes, les mœurs, les louanges des arts et l'éternelle illusion masculine, de sa froideur, de sa maladivité, de ses caprices, des malentendus qui viennent après l'accueil, Laforgue en connaît l'entière amertume.

Calme et froid observateur, il en sait l'origine et moque avec persévérance le vieil aveuglement ; mais, sentimental et tendre, il est toujours prêt à s'y laisser reséduire. Et, tantôt c'est une violente réaction, une révolte, une mise en demeure de cesser le jeu de la coquetterie, une affirmation des principes qui fonctionnent au delà de la sensibilité :

Et c'est vers toi que j'en suis là,
Que ma conscience voit double,
Et que mon cœur pêche en eau double,
Eve, Joconde et Dalila !

Ah ! par l'infini circonflexe
De l'ogive où j'ahanne en croix,
Vends-moi donc une bonne fois
La raison d'être de ton sexe !

Et tantôt c'est le retour à cet irrésistible besoin de caresses, sans raison, sans autre but que redevenir un enfant câliné :

Mais vrai, s'écarteler les lobes, jeu de dupe,
Rien, partout, des saisons et des arts et des dieux
Ne vaut deux sous de jupe,
Deux sous d'yeux.
Donc, petite, deux sous de jupe en œillet tiède
Et deux sous de regard et tout ce qui s'ensuit.
Car il n'est qu'un remède
A l'ennui.

Cette tradiction de révolte et de tendresse se fond dans une pitié immense, un besoin de rétablir entre les deux sexes ennemis un équilibre de camaraderie, de bonté mutuelle, de concessions et surtout de franchise. Que l'homme ne cherche plus à vanter la femme pour la séduire, que la femme n'essaie point de devenir l'idole au lieu de rester la compagne :

Et l'on se salue, et l'on feint,
Et l'on s'instruit dans des écoles,
Et l'on s'évade, et l'on racole
De vénales et tristes folles
Et l'on geint
En vers, en prose, au lieu de se tendre la main.

Ne vaudrait-il pas mieux se réfugier dans un mariage, comme en un havre sûr où se reposer des vanités et des exagérations sentimentales, en un foyer de tranquilité jusqu'à la fin de la vie :

Oh ! adjugés à mort, comme qui concluraient
D'avance, tout de toi m'est sacré,
Et vieillesse à venir et les maux hasardeux !
C'est dit ! Et maintenant, à deux !

Autour de ce désir et de cette déception se pressent toutes les velléités et les désenchantements de la vie. La plupart des jours des hommes s'écoulent dans une presque inconscience. Sitôt dépassée l'ingénuité du premier âge, la force de l'habitude et des préjugés, plus forte que l'instinct, obscurcit la vision réelle, déforme les rapports des choses et leur fait accepter comme logiques, normaux et légitimes les millions de tristesses et de déboires qui, comme une poussière constante, s'accumulent sur la beauté ternie des jours. Si bien qu'à part les grands désastres de l'existence : la mort, la ruine, la dégradation, les amours contrariées, le reste s'émousse contre l'épiderme durci de la sensibilité et le renforce au lieu de le percer. Mais pour certains êtres délicats et avides, le bonheur est l'état idéal et souhaitable, ce qui en diffère constitue une injustice et un désordre perpétuels.

Jules Laforgue n'endura peut-être point ces misères de détail plus qu'une foule de jeunes gens de sa génération, mais il eut la sincérité violente et cruelle de ne pas s'en déguiser à lui-même la

cause ou l'objet : la vie errante, l'impossibilité de prendre racine dans quelque coin élu et cher, la sordidité des coulisses du décor citadin, la banalité des gens que l'on coudoie, voilà ce qu'impose à un cœur primitif et fin la convention des sociétés; mais la nature elle-même n'est pas plus tendre : et l'automne et l'hiver attristent l'année, le vent hurle comme un forçat, la neige et la pluie détrempent le sol et les poumons. " *Tout est endurci et sans merci.* "

Et ce n'est jamais vague. La précision du détail donne le frisson. Il y a (dans la *Complainte d'un autre dimanche*) tel décor parisien d'une chambre sur une cour avec le vent qui recroqueville les ficelles des glycines et la sensation de la misère ambiante du quartier enveloppant la misère de la chambre où la tisane noie le feu sur lequel elle chauffe. C'est l'impression de l'isolement dans ce qu'il a de plus lamentable.

Laforgue était si merveilleusement organisé pour la souffrance que, même lorsqu'il parle d'un de ces moments de répit que la nature parfois nous accorde, c'est sans doute avec un charme délicieux, mais l'instant d'après, le plus involontaire détour de réflexion le ramène à la tristesse et lui fait toucher du doigt la vanité de son bonheur déjà pulvérisé.

Lisez ce que lui inspire la convalescence (*Complainte d'une convalescence en mai*) : un répertoire de souvenirs désolants, de projets avortés, et comparez avec, sur le même sujet, le poëme d'Albert Samain, phtisique aussi cependant comme Laforgue, mais enfin cette fois enthousiaste, chantant la joie de la vie récupérée.

Chez l'auteur de *l'Imitation de Notre-Dame la Lune*, l'enthousiasme ne manque pas : on le sent comme un sourd foyer souterrain, qui réchauffe sans éclater toute la surface d'une ironie unanime. Mais celle-ci est la plus forte ; elle a le dernier mot. Tout élan d'altruisme se termine par : " A quoi bon ? ", toute effervescence d'amour par un haussement d'épaules :

> Ils concluent aux plus folles phrases
> Par des : Mon Dieu, n'insistons pas !

On aurait tort de prendre Laforgue pour un ironiste absolu. Ce genre de contemplateurs ricane implacablement et considère la pitié comme une faiblesse indigne. Henri Heine en est un des plus beaux types. Il avait un grand cœur, mais aigri, et aucune sympathie profonde pour l'humanité. Et c'est sa grande différence d'avec Laforgue, incontestablement plus intéressant, lui dont l'âme rêva

une sorte d'apostolat bouddhique et moderne, tout à fait touchant :

Oh ! pâle mutilé, d'un : qui m'aime me suive !
Faisant de leurs cités une unique Ninive,
Mener ces chers bourgeois fouettés d'alléluias,
Au Saint-Sépulcre maternal du Nirvâna !

Il a beau ajouter immédiatement :

Maintenant, je m'en lave les mains (concurrence
Vitale, l'argent, l'art, puis les lois de la France.)

on devine bien que ce désir d'universelle bienfaisance ne peut mourrir, tout au plus changer de forme.

Assagi avec le temps, désillusionné de devenir un légendaire, un Bouddha, et comprenant que le malheur de la vie est de lui préférer un inattingible idéal, il demande à ses frères humains de s'accommoder tant bien que mal de l'existence quotidienne et courante, de s'aimer les uns les autres, de déblayer les préjugés qui encombrent la route.

Voici la fin du *Concile féerique* :

LE CHŒUR

Martyres mutuels ! de frère à sœur sans père ?
Comment ne voit-on pas que c'est là notre terre ?

Et qu'il n'y a que ça ! que le reste est impôts
Dont vous n'avez pas même à chercher l'à-propos !
Il faut répéter ces choses ! Il faut qu'on tette
Ces choses ! jusqu'à ce que la terre se mette,
Voyant enfin que tout vivote sans témoin,
A vivre aussi pour elle, et dans son petit coin !

LA DAME

La pauvre terre, elle est si bonne !...

LE MONSEIGNEUR

Oh ! désormais, je m'y cramponne.

LA DAME

De tous nos bonheurs d'autochtones !

LE MONSIEUR

Tu te pâmes, moi je m'y vautre !

LE CHŒUR

Consolez-vous les uns les autres.

Ce programme d'universelle acceptation est celui d'une âme noble et haute, mais il est prématuré. La sensibilité des hommes ne s'en accommoderait parfaitement que si le tenace désir d'une consolation plus complète ne la possédait point. Et Laforgue lui-même est trop idéaliste, dans les deux sens du mot, pour s'en satisfaire. C'est pourquoi, si son ironie ne froisse pas parce qu'elle est sans fiel,

l'impression qu'il donne n'est pas heureuse, mais triste et découragée. On sort de ces lectures ivre de pluie, de sanglots, d'accablement et de Spleen, avec le sentiment d'avoir visité dans sa prison lamentable un frère étroitement aimé. Laforgue est vraiment notre frère. Il a bu le lait amer de la tendresse humaine et la dernière gorgée l'a suffoqué.

* * *

Les catégories et les divisions sont l'appareil le plus ridicule lorsqu'on le superpose à une œuvre aussi expansive et cohérente que la sienne. Elle est comme un corps humain dont chaque division apparente : bras, jambe, buste, tête, possède un système complet d'os, de muscles, de nerfs, de conduits sanguins et de glandes. C'est presque un artifice verbal que de distinguer chez Laforgue. Imposer une succession et un ordre, c'est un peu méconnaître la vie en faveur de la commodité logique. Au vrai, toutes ses douleurs, il les ressent en même temps. Il remplit la forme métaphysique d'un contenu d'impressions quotidiennes concrètes et déterminées. C'est en quoi je le trouve supérieur, tout au moins sous le rapport d'intérêt d'art et d'émotion aux philosophes, même pessimistes,

qui n'ont, malgré quelques boutades, énoncé que des généralités, depuis Salomon jusqu'à Shopenhauer.

" La vie n'est que le rêve d'un rêve" : c'est bien beau ; c'est même trop beau : on sent bien que là toute l'attention est sollicitée vers cette curieuse image d'un rêve qui serait le reflet d'un premier songe. L'idée de vanité de la vie passe au second plan. La phrase décomposée psychologiquement, l'attribut est plein, le sujet est vide. Voilà presque un jeu littéraire. Mais :

Hurler avec les loups, aimer nos demoiselles,
Serrer ces mains sauçant dans de vagues vaisselles,
. . . . . . . . . . . . . . . .
Nul ne m'attend, je ne vais chez personne,
Je n'ai que l'amitié des chambres d'hôtel
. . . . . . . . . . . . . . . .
O ciel, les yeux pourrissent-ils comme le reste ?
Oh ! qu'il fait seul ! oh ! fait-il froid !
. . . . . . . . . . . . . . . .
Oh ! qu'elle est là-bas, que la nuit est noire !
Que la vie est une étourdissante foire !
Que toutes sont créature, et que tout est routine !

Voilà qui est senti, éprouvé par tous les tristes et si souvent ; voilà le réel.

Ce qui empêche d'être touchantes les conclu-

sions des philosophes, en effet, c'est qu'il ne reste que le verbalisme de ce qui fut, à une phase précédente, une douleur sentie. Le métaphysicien réfléchit, se repose, ressent par reflet les émotions de ses proches et de ses contemporains, ratiocine là-dessus et établit une formule d'autant plus vague et générale qu'elle ne doit contredire aucune émotion particulière. On approuve Shopenhauer, on pleure avec Laforgue.

A ce propos, il conviendrait peut-être de rectifier une légère erreur sur lui. On l'a dit influencé de Hartmann et nourri de métaphysique allemande. La chose est vraie, mais n'entraîne aucune conclusion particulière. Elle ne détermine pas une direction artistique. C'est plutôt parce qu'il avait des tendances au pessimisme qu'il aimait Hartmann. Ce en quoi il lui ressemble s'explique par une simple coïncidence. Et l'idée du suicide cosmique, à part l'ironie dont il la déforme, est une fantaisie qu'il abandonna plus tard. Connaître Hartmann, c'est comme avoir lu le Ramayana, suivre les expositions impressionnistes, savoir Mallarmé par cœur et désigner les sonates de Beethoven par leurs numéros. Cela fait partie de la culture d'un jeune artiste du temps. Celle de Jules Laforgue était considérable et très sérieuse. Tout cela était pour lui la préparation, la tech-

nique, l'étude, la fabrication de la flûte de Pan. Rien qui sente l'imitation ni même l'influence — (si l'on a l'honnêteté de mettre à part quelques morceaux très anciens de métaphysique, qui ont des manchettes et des accolades, comme au collège, et quelques poëmes, très classiques de forme, de sa première manière). L'étude des rapports de sa sensibilité avec les principes d'Hartmann pourrait devenir, traitée par un érudit, un travail fort intéressant, mais qui ne saurait démontrer autre chose qu'une coïncidence dans le point d'arrivée chez deux esprits différents.

Cette philosophie du Néant, abstraite, pedante, même un peu banale, à travers une sensibilité de Français moderne et sceptique et de malade vibrant s'est tamisée, s'est enrichie de sucs et de vie et, passée enfin au creuset de l'art de quintessence, s'est élaborée en contes et en lieds si nouveaux, si merveilleusement différents qu'on ne saurait presque la reconnaître.

Cet essai étant surtout psychologique, je ne pourrai longuement parler de Laforgue théoricien. Et cependant quel beau sujet d'étude, malgré la brièveté et l'apparence fragmentaire de ses notes ! S'il avait vécu, il aurait pu faire un livre de chacun de ses cahiers tant ceux-ci contiennent d'indications précieuses et d'idées fécondes. Dans ce qu'il

reste, à toutes les lignes, éclate une intelligence aiguisée, avertie, subtile, sœur de sa sensibilité et imprégnée d'elle. Il a un tempérament très voisin de celui de Taine. Certains chapitres sur l'Allemagne vont jusqu'à être écrits dans le même ton que le *Voyage en Italie*. Il a, comme Taine, la faculté de disséquer, de pulvériser l'objet qu'il considère en mille éléments de détail qu'il refond et reforme suivant une synthèse toujours inattendue. Si vous ajoutez à cela le don remarquable d'adopter un style exactement complémentaire au sujet et comme lui ayant emprunté sa forme, vous serez en présence de la nature critique la plus fertile en promesses. Les notes sur les impressionnistes, en ce sens, sont des modèles : littéralement, sans que la syntaxe des phrases s'écarte de la stricte clarté logique, les mots sont dissociés comme les touches de cette peinture. On en comprend la théorie ; mieux, on devine quelle a été la pratique.

Il reste aussi, entre mille fragments impubliables, des réflexions sur le modernisme qui sont bien ce qu'on a écrit de mieux senti sur le sujet, des notes sur l'art antique, avec des théories toutes neuves et d'une justesse ingénieuse et indiscutable, enfin un livre savoureux sur l'Allemagne que, malheureusement, il n'a point voulu que l'on imprimât ([1]).

---

(1) Il en a paru des extraits dans le *Figaro*, signés Jean Vien.

## VISAGES

Si “ *la mort dans son van* n'*avait chosé* son *être* ”, la littérature française se serait enrichie de quelques volumes d'essais qui auraient dignement continué l'*Histoire de la littérature anglaise* et l'*Intelligence.* Sans que l'arrête l'absurdité évidente du procédé, la critique vulgaire se place devant l'effort artistique en juge hostile et myope, volontairement ou non, ignorante des filiations historiques et psychiques, des tendances, de toute analogie, et réfractaire à toute sympathie. Les intelligences comme celles de Laforgue, prêtes à trouver dans tout ce qui leur est proposé la qualité, l'étincelle, la vie, la promesse, sont d'une introuvable rareté. Nous aurions eu notamment, sur l'impressionnisme, un livre qui reste encore à faire, et étayé d'une solide démonstration d'optique théorique, et bien d'autres ouvrages sur toute question possible puisqu'il était apte, par sa culture, à les traiter toutes : musique, peinture, lettres. Mais, pour complets qu'on les suppose, ils auraient toujours eu cette impersonnalité pour ainsi dire constitutive que présentent les œuvres construites du dehors au dedans, tandis que les poëmes et les contes, si puissamment originaux, seraient — comme ils deviennent déjà, — inoubliables et immortels, ainsi que toutes les œuvres faites du dedans au dehors, scrutées en relief par

la sève vivante d'un cœur déchiré et d'une âme sincère.

*
* *

Supposez un instant que la chose fût possible, et qu'un écrivain d'une absolue et géniale sincérité pût être affligé d'une forme vulgaire et plate, si Jules Laforgue avait écrit dans une langue cursive les deux livres qu'il a signés, il aurait néanmoins gardé envers le classicisme le droit d'y pénétrer plus tard, parce que nul, autant que lui, ne fut aussi parfaitement représentatif du tourment qui agite une époque non négligeable de notre histoire morale. Mais précisément son style, sa forme, son signe sont uniques et, dans toute la force du terme, sans analogues.

La forme des écrivains les plus parfaits est quelque chose de différent de la pensée et qui conserve, au-dessus de ce qu'elle recouvre, une disposition particulière. Dans l'œuvre de Laforgue, le tissu formel est impersonnel et strict comme une mousseline mouillée. Il adhère si exactement qu'on ne pourrait le retirer sans arracher la chair. Cette phrase, par exemple, est indéfaisable :

"*La mort ! La mort ! Ah ! c'est-ce qu'on a le droit d'y penser, si bien doué que l'on soit ? Moi, mourir !*

*Allons donc ! Nous en recauserons plus tard, nous avons le temps. — Mourir ! C'est entendu, on meurt sans s'en apercevoir comme chaque soir on entre en sommeil. On n'a pas conscience du passage de la dernière pensée lucide au sommeil, à la syncope, à la Mort. C'est entendu. Mais ne plus être, ne plus y être, ne plus en être ! Ne plus pouvoir seulement presser contre son cœur humain la séculaire tritesse qui tient dans un tout petit accord au piano ! — Mon père est mort, cette chair dont je suis un prolongement n'est plus. Ils gît par là, étendu sur le dos, les mains jointes ! Qu'y puis-je, que passer un jour à mon tour par là ? Et on me verra aussi, dignement étendu, les mains jointes sans rire ! Et l'on se dira : " Quoi ! c'est donc là, là, ce jeune Hamlet si gâté, si plein d'une verve amère ? C'est lui, là devenu si sérieux, comme les autres ; il a accepté sans révolte et de ce grand air si digne cette criante injustice d'être là ? "*

Chaque image ou idée, dans le dictionnaire serré qu'est la mémoire verbale, va trouver son vocable et ne s'emboîte avec lui qu'après quelque tâtonnements. Et les groupes d'idées, c'est-à-dire les pensées, se comportent de même vis-à-vis des groupes syntaxiques qui sont les phrases écrites. La rapidité de l'accommodation, croissant en raison directe de l'habileté de l'écrivain, finit par devenir incon-

sciente et immédiate. Alors, dans la même mesure où le style acquiert l'incommunicable, il tend à la séparation d'avec les formules connues, à l'incompréhensible. Laforgue réalise un merveilleux équilibre : plus il écrit inimitable, plus il s'approche d'une perfection opposée à l'excentrisme, plus il est clair, adamantin, indiscutable. Il est à la fois poignant et impersonnel.

Sa pensée même, non son écriture, constitue son style : ce n'est pas sécheresse d'expression (comme dans le cas de Stendhal ou de Maupassant), puisque, au contraire, son vocabulaire est très riche et sa syntaxe souple et multiple, mais c'est incapacité de faire entrer davantage ou moins dans le mot qu'il n'y avait dans la pensée. Il y a équation absolue et correspondance intime.

Aussi, quand on est assez maître de sa langue pour acquérir cette effrayante simplicité, le complexe est-il un jeu ; aucune hardiesse n'est irréalisable. Toutes les associations d'idées qu'un artiste ordinaire élimine quand elles se présentent, parce qu'il ne se sent pas assez fort pour les exprimer sans mauvais goût, Laforgue les transcrit dans leur suite logique avec un tact de virtuose, en donnant le change sur leur apparente confusion au moyen d'une constriction elliptique inouïe. Nature de poëte, et qui sait si souvent animer les

formes naturelles d'une vie morale comme la nôtre, Laforgue a aussi ce don de capter dans le plus petit nombre de mots le plus grand nombre d'analogies, de suggestions, de rapports.

> O géraniums diaphanes, guerroyeurs sortilèges,
> Sacrilèges monomanes !
> Emballages, dévergondages, douches, ô pressoirs
> Des vendanges des grands soirs !
> Layettas aux abois,
> Thyrses au fond des bois !
> Transfusions, représailles,
> Relevailles, compresses et l'éternelle potion,
> Angelus ! n'en pouvoir plus
> De débâcles nuptiales ! de débâcles nuptiales !

Quelquefois ces analogies sont resserrées dans un seul mot, et ce sont alors des néologismes délicieux, des à-peu-près de génie : *pubéreuses*, *violaptés à vif*, *massacrilège-moi*, *conceptions anomaliflores*, *délèvrant de l'extase*, *dies iræmissibles*.

Chaque élément d'une phrase réagit sur tous les autres. C'est le principe de la peinture impressionniste. Mais si le tableau parfois papillonne, à cause de la grossièreté relative des moyens picturaux, la page écrite, au contraire, donne le sentiment de la concentration consommée. Au cours d'une lecture de Laforgue, jamais de ces

expressions vagues et superflues, destinées à reposer entre les points culminants et ardus du discours : il ne faut rien oublier. Chaque mot peut-être rappelé plus tard par une subtile allusion : tout est cohérent, enchevêtré et d'une sévère plénitude.

Plus Laforgue écrivit, plus sa maîtrise devint incomparable. Sans parler de sa prose, son premier vers est un excellent alexandrin, mais sans recherche ni trouvailles rythmiques. Plus tard il se dissocia en une suite de vers libres qui scandaient, visuellement, les rimes. Enfin ses derniers poëmes, nettement libérés, témoignent d'une science impeccable de l'effet.

Le mot est manié par un magicien de la sensibilité. Laforgue sait à propos introduire la dissonance à l'aide d'un groupe impair ou en invertissant les brèves et les longues [1]. Il sait maintenir cette dissonance, en faire espérer la solution par des repos, des apaisements, des détentes, puis reprendre son thème, l'enchevêtrer avec un autre pour achever enfin dans une conclusion lente et complète.

A ce point de vue, le *Solvo de Lune*, par exemple, est construit comme un poëme de

---

(1) Ce qu'il en reste dans notre langue suffit pour en obtenir des effets presque aussi curieux que dans la poésie latine.

Debussy et produit le même effet de musicalité tendue, ardente et triste. La poésie confine à l'orchestre. Ici un technicien pourrait poursuivre un parallèle séduisant et exact.

Mais, au delà même de cette science (qui n'est pas un procédé parcequ'une dévorante sincérité la consume et la transmue) il y a un extrême atteint dans l'émotion, que bien peu ont pu toucher. C'est comme si le poëte, sans plus s'occuper des rythmes habituels au vers visible et écrit, et pour ainsi dire évadé des mots et des phrases, battait une mesure invisible pour scander les palpitations mêmes de l'âme. On dirait qu'il a emprunté son secret au divin Schumann, qu'il aimait tant :

O fraîcheur des bois le long de la route,
O châle de mélancolie, toute âme est un peu aux écoutes,
Que ma vie,
Fait envie !
Cette impériale de diligence tient de la magie.

Accumulons l'irréparable !
Renchérissons sur notre sort !
Les étoiles sont plus nombreuses que le sable
Des mers où d'autres ont vu se baigner son corps ;
Tout n'en va pas moins à la Mort ;
Y a pas de port.

Il est impossible de ne pas sentir là que les mesures ordinaires des vers n'ont plus ni sens ni intérêt et que le rythme vient d'ailleurs. C'est l'art suprême.

Si l'on ajoute à ces qualités l'ironie retorse et métaphysique dont Laforgue avait le secret, on ne s'étonnera point qu'il n'ait pas recueilli le succès vulgaire.

L'homme en général (et le moderne le plus sceptique rentre à ce point de vue dans la règle courante) n'aime pas qu'on rie de ses préjugés, ni qu'on démolisse les dernières citadelles de son bonheur illusoire. Même si l'ironie est déchirante comme un sanglot, même si, loin d'être stérile, elle a la fécondité d'un bon conseil pour la solution des problèmes vitaux, elle lui semble cruelle, hâtive et fausse. D'un autre côté, si son orgueil l'incite à vouloir paraître profondément penser, sa paresse exige qu'il n'y fasse point d'effort. Laforgue demande pour être parfaitement saisi, un peu d'étude et beaucoup de sympathie. Il ne peut être compris que de ceux, si rares, qui savent sourire, et aimé des êtres que la douleur ou le sort contraire a persévéramment suivis dès leur naissance. Il deviendra classique parce que rien n'arrête la marche de certaines œuvres vers la justice et la gloire, mais ainsi que les meilleurs, comme

Baudelaire et Schumann il n'aura jamais autour de lui qu'une élite.

Jules Laforgue est unique. Je ne vois guère que Tristan Corbière qui se rapproche de lui, et encore quelles fondamentales différences ! Même désenchantement, même amertume envers la femme, souvent même concentration télégraphique ; mais " *le chic crispé* " (1) et nerveux du poëte des *Amours Jaunes* n'a pas d'autres analogies avec l'art raffiné de l'Hamlet moderniste. La séduction qui en émane est certaine, elle est unique : ceux qui en furent touchés ne s'en lassent plus.

Le mince tas de papier que sont les trois volumes de ses œuvres complètes a de quoi enchanter une vie de lettré. Ceux qui ont chéri à vingt ans les lieds des *Fleurs de Bonne Volonté* et des *Complaintes* pour y avoir surpris le murmure de leurs souffrances secrètes et de leurs désirs sans issue, peuvent goûter plus tard, lorsqu'il ne demeure plus que le souvenir de ces douleurs apaissées, l'amertume et le désenchantement des *Moralités légendaires* et jusqu'à ce que l'indifférence finale leur fasse tomber des mains le dernier livre préféré, ils ont encore l'égoïste et raffinée jouis-

---

(1) Le mot est de Laforgue à propos de Corbière, dans un article où il se justifie de l'avoir imité.

sance d'un style impeccablement parfait, savoureux et génial.

Y a-t-il une plus enviable immortalité pour cette fragile et périssable chose qu'est un nom humain que d'être aussi souvent évoqué par des frères encore dans la vie, que de résumer pour eux en quelques syllabes l'essentiel de tant de méditations et de tant d'angoisses, que d'occuper ainsi toutes les avenues de leur imagination ? L'âme de Jules Laforgue n'a point disparu : elle est devenue le symbole même, pour notre génération, de la maladie de l'infini.

# L'IMPOPULARITÉ DU GÉNIE

Peu d'hommes furent aussi déshérités des consolations de la Gloire.

Après avoir écrit dans une solitaire fierté investie d'un silence hostile des livres comme *Le Siècle ; L'Homme ; Les paroles de Dieu ; Les plateaux de la balance ; Contes extraordinaires ; Renan, l'Allemagne et l'athéisme au XIX^e siècle*, après avoir traduit ses mystiques de prédilection : Angèle de Foligno et Ruysbroeck l'Admirable, après avoir mené une vie obscure, ascétique, et sacrifiée, Ernest Hello mourut, plus que de tout autre dénuement, du dénuement de la compréhension, de ce qui le déchirait tant d'appeler le manque d'amour. Et, contrairement à ce qui se produisit pour une foule d'oubliés, son ombre même ne goûta jamais le calice sans lie d'un éloge entier. Les mieux disposés y mélangèrent l'exagération du panégyrique et plus souvent, hélas ! la restriction d'une critique.

C'est un des plus pénibles spectacles dont il soit donné de souffrir que celui d'une intelligence sympathique et franche qui se défie devant l'évidence de la Beauté. Barbey d'Aurevilly et Huysmans, même Gourmont, trouvent un plaisir rare à découvrir l'auteur de *L'Homme*. Aucun n'admire complètement. Or, si ceux-là ont passé sans la salutation absolue de l'amour et de la compréhension, eux, les seuls esprits un peu favorables à l'Eglise, qui s'en acquittera à leur place ?

L'oubli dont ils ont voulu le tirer l'attirera de nouveau invinciblement et l'ingrate indifférence des Catholiques sera le plus sûr tombeau de sa pensée.

Ces derniers, en effet, gardent envers les défenseurs de leur dogme, de leur morale et de leurs institutions la défiance la plus inexpliquée. Par crainte du désordre que l'art et le goût de la beauté peuvent apporter, indirectement, dans la morale courante, ils écartent de leur armée tous ceux qui leur semblent des aides compromettants. C'est un reste d'influence protestante que cette morosité. Il est pénible de penser qu'elle a barré la route de la Révélation à tant d'intelligences de bonne volonté. Cette constatation à part, une double raison explique l'insuccès persistant d'Ernest Hello : son génie et sa religion.

***

Il semble qu'il ne soit même pas nécessaire d'insister sur cette dernière. Les écrivains catholiques qui eurent jadis quelque succès ne le durent longtemps ni à leur conviction, ni aux théories qu'ils soutenaient : plutôt apparaît-il qu'on les admira pour tout ce qu'ils pouvaient présenter d'hétérodoxe et de profane. Perversité dont la mode nous valut plus tard toute une littérature sadique. Barbey d'Aurevilly resta plus longtemps l'auteur des *Diaboliques* que celui des *Philosophes et écrivains religieux*. On se plut à considérer en Villiers de l'Isle-Adam l'hégélien et le styliste de préférence au chrétien formel et fervent. Si ces deux hommes, pour ne citer qu'eux, ne purent qu'étroitement passer sous les fourches caudines de la critique, quelle devait être alors la destinée d'un solitaire irréductible, vivant à l'écart de la foule pour ne fréquenter que l'Idée et n'admettant de la recherche humaine et du travail universel que ce qu'il pouvait mettre d'accord avec sa foi ? L'impopularité la plus rare, la plus absolue, la plus constante l'a payé, cette forme immédiatement tangible de la Gloire.

Or, il avait du génie ; ce qui aurait dû, tout au moins dans l'esprit des intellectuels épris de cette précieuse lumière, faire oublier sa qualité de chrétien. Cela même devait lui être refusé. En

effet, son génie est de ceux que l'on n'aime pas : il est inaccessible et choquant, dépouillé de tout ce qui peut plaire : artifice de forme comme banalité de pensée. Il est trop haut, trop abrupt, trop nu. Les génies les plus renommés ont vécu au milieu des hommes, ont revêtu leur pensée des vêtements de la mode, ils ont tendu vers la bassesse de la foule un marchepied, méprisant peut-être, mais commode. Ils ont pactisé avec la médiocrité. Hello ne l'a pas voulu. Il a même remarqué, avec une cruelle sûreté de coup-d'œil que les lettrés, les savants et l'élite constituaient, de par les préjugés acquis du fait de leur groupement, une médiocrité plus obstructrice, plus fermée, plus haineuse et plus sotte que la simplesse et la naïveté des hommes ordinaires. Il a attaqué la critique incompréhensive et étroite avec une vigueur et un mépris tels que celle-ci n'a pas crié, parce que son cri aurait été révélateur de sa blessure, mais s'est tue, lâchement, et a organisé autour de ce trop lucide ennemi la conspiration d'un étouffement muet, pire que le coup de lance ou l'éponge de fiel de sa riposte ou de sa rancune.

On peut se permettre de rester méconnu, à condition d'être silencieux et froid. Mais se plaindre, voir le mal et l'indiquer, réclamer la

gorgée d'air d'un peu de fraternité humaine et d'un peu de joie, quelle incorrection ! quelle insupportable et impardonnable dissonance ! Peut-être aurait-on offert à son ombre inoffensive les satisfactions et les louanges réservées à ceux qui ont su mourir sans tapage ; mais son crime avait été trop grand : elle en soldera, éternellement, la rançon.

*
* *

Si bizarre que puisse paraître cette affirmation, il n'en est pas moins indéniable qu'Ernest Hello fait partie de la grande famille des Pères de l'Eglise. On ne conçoit plus qu'il en existe parce qu'on associe l'idée qu'on se fait d'eux à une foule de conditions qui n'ont pu se rencontrer que dans des temps abolis. On se les figure prélats vénérables, apologistes fougueux et combatifs, triomphant dans les conciles ou dirigeant l'époque par des lettres pleines de conseils admirables adressés aux puissants de la Terre, suscités par Dieu pour vaincre l'hérésie du moment. On se refuse à offrir ce titre à un laïc, fût-il un saint, à un homme ordinaire vivant d'une vie médiocre, sans mandat spécial, sorte de franc-tireur ecclésiastique.

Et cependant Hello eut toutes les qualités profondes et essentielles qui caractérisaient jadis le Père de l'Eglise. Il fut apologiste sans défaillance, faisant tout servir aux intérêts de sa foi, usant des moyens mis à sa disposition par la modernité : le livre, la revue et le journal. Il n'eut pas sa place dans un concile ni ne dirigea de ministres et de rois, mais il guetta l'hérésie sous les innombrables et indiscernables masques dont la déguise la complication de la culture actuelle.

Rôle délicat, où l'on s'expose à la malveillance de l'Eglise, très scrupuleuse sur le choix des moyens dont on s'offre à la défendre, et où l'on suit, au péril d'une chute perpétuellement menaçante une étroite route d'orthodoxie, connue et sans imprévu et bordée d'un double précipice d'erreurs.

Les apologistes ordinaires échouent à l'écueil de la banalité. Ernest Hello sut ne pas s'y briser. C'est qu'il était un voyant, un contemplateur des vérités profondes et qu'une lumière intérieure, sans vaciller, l'éclaira jusqu'à la mort. D'ailleurs la vraie hérésie, la plus odieuse aux yeux d'En haut, c'est la tiédeur et l'indifférence. L'auteur de *L'Homme* brûlait d'enthousiasme. Il a donné dans *Les Paroles de Dieu* un commentaire si resplendis-

sant, si inattendu dans sa traditionnelle vérité que cette œuvre unique aurait suffi à le préserver pour la vie du danger d'erreur.

Son œil concentre une telle puissance rayonnante que la gerbe de sarments séchés qu'est la lettre de l'Ecriture au regard de l'indifférent devient tout à coup, sous cette contemplation échauffante, le buisson ardent où fulgure l'Esprit.

Ce qui le différencie du commun des défenseurs de la Religion c'est qu'au lieu d'opposer sans discussion un système intellectuel à un autre système, il tâche d'assimiler tout ce qu'il examine à l'organisme vivant de sa croyance, la renforçant ainsi d'une alimentation quotidienne empruntée à tout l'univers extérieur plutôt que de l'isoler, abstraite, prisonnière, émaciée, au sommet d'une tour d'ivoire qui se perd dans une apparence de firmament.

Nul plus que lui, cependant, n'a la haine de tout ce que désigne de médiocre, d'indifférent et de matérialiste le mot : modernité. Qu'on lise, pour s'en convaincre, les pages indignées du *Siècle*, des *Plateaux de la Balance* et de *L'Homme*, les sévères appréciations qu'il porte sur le mouvement d'idées dont la Révolution fut le geste officiel et consécratoire. Il y a là une sorte d'indignation sacrée, la légitime colère d'un père abusé à qui on voudrait faire adopter des enfants

étrangers, en les lui présentant pêle-mêle avec les siens. Cette austérité est un signe d'amour. S'il hait la tendance de négation, il admire celle d'examen, car il sait que la vérité ne peut sortir de cette épreuve que plus brillante d'évidence. Il aime le dix-neuvième siècle pour la recherche éperdue que ses savants, ses écrivains, ses artistes ont tentée ; et s'il déplore le morcellement, l'inquiétude et la dispersion de cette recherche, du moins attend-il avec confiance le moment où tout cet effort se réalisera au sommet central d'une hauteur de contemplation et de repos.

Le besoin absolu d'unité dans la connaissance humaine, tel est l'envers intellectuel et psychologique du désir éperdu de joie qui le consuma toujours. D'ailleurs cette joie qu'il demandait était pure comme l'abstraction : il l'aurait éprouvée pleinement s'il avait pu voir poindre le jour de la conciliation universelle. C'est un hégélien et un mystique. L'un ne contredit pas l'autre. La conclusion à laquelle arrive le philosophe d'Iéna : " Tout est identique ", n'a-t-elle pas une sorte d'écho dans ces curieuses paroles d'Angèle de Foligno qu'Ernest Hello admirait tant :

" *Après avoir contemplé la volonté de Dieu, sa puissance et sa justice, je fus ravie à une plus grande*

*hauteur où je ne vis plus rien de tout cela, et le mode de vision fut changé. Je vis une unité éternelle, inexprimable, dont je ne puis rien dire, sinon qu'elle est le tout bien. Et mon âme dans le délire de sa joie, ne distinguait plus l'amour et contemplait l'inénarrable... Cette vision laissa en moi la mort des vices et la sécurité des vertus. J'aime tous les biens et les maux, les bienfaits et les forfaits. Rien ne rompt pour moi l'harmonie. Première partie : chapitre 24 : La justice."*

Et plus loin :

" *Silence devant l'incomparable !* "

" *Et quand je reviens de cet amour, je suis dans une joie immense : je suis angélique et j'aime jusqu'aux démons.*

" *En cet état le péché me plaît, quand je le vois commis par d'autres, parce que je sens que Dieu le permet justement.* "

C'est de cette conception unitaire de la Vie, de la Science et de l'Art que découlent toutes les théories particulières d'Ernest Hello ; c'est par elle que celles-ci s'expliquent. Un sens profond des analogies insoupçonnées l'aide à relier ensemble les phénomènes les plus dissemblables d'apparence. C'est ainsi qu'il démontre la parenté du rire et des larmes par la commune origine d'une

même Relation sentie ou brisée, et c'est ainsi que pour lui le travail et le repos sont les deux faces de l'Activité.

De par cet amour de la vérité, de par ce besoin de renouer les liens authentiques que l'habitude nous avait cachés, il est, par contraste logique, le plus subtil des dissociateurs d'idées. Il est impitoyable pour ces adultères intellectuels que la complicité de la langue laisse s'établir et se multiplier. Aidé d'une grande connaissance philologique et surtout d'une divination très sûre de l'essence intime des mots, il taille dans la forêt verbale les lianes encombrantes et nuisibles pour dégager davantage la végétation étouffée. Il établit entre des termes que notre froideur avait accoutumé à considérer comme vaguement synonymes des différences telles qu'ils en deviennent contradictoires : silence et mutisme, malheur et beauté, crainte et peur, convention et ordre, fantaisie et imagination, catastrophe et désastre.

Cette double besogne est la plus bienfaisante de toutes celles que peut s'imposer un grand critique. Hello avait l'étoffe d'un grand critique. Ses généralisations sur l'art ramassent dans un immense filet une foule innombrable d'idées, de sentiments, de remarques, d'aperçus aussi suggestifs et prolongés qu'ils sont coordonnés et logiques.

Les pages sur *la Critique*, *l'Asie*, *la Grèce et Rome* et *Le Style* sont la condensation d'une série de volumes sur les questions esthétiques et je ne crois pas qu'on puisse arriver à en offrir de plus satisfaisantes solutions.

Il descend dans le détail avec la même sûreté qu'il monte aux cimes de la contemplation panoramique. Et quand il descend, sa subtilité est aussi puissante que son coup d'œil au loin. Les psychologies qu'il nous propose du respect humain, de l'honneur, de l'indifférence sont l'extrême atteint de la ténuité et ne paraissent pas un seul instant artficielles ou trop raffinées. Elles ont la même valeur éternelle que les vues d'ensemble.

Ce phénomène constitue, avec celui d'une unité religieuse absorbant toute sa pensée, la caractéristique de ce voyant casuiste. C'est une des flammes les plus fascinantes du brasier.



Le style qui revêt les œuvres d'Ernest Hello a été la chose la plus méconnue de lui-même. Les critiques qui se sont occupés de lui ont bien voulu parfois admettre sa valeur, mais ils lui ont dénié le don de la forme. Cependant il demeure un des plus grands stylistes parce que chez lui le

vêtement de l'écriture est toujours simple, ne vise jamais à faire oublier le fond par un inutile brillant et l'épouse exactement ; comme les plis mouillés d'une étoffe, une rude, abrupte et démesurée statue.

Ce style est nu, large et grand. Il est si parfait qu'il n'a pas l'air d'exister et que, si la pensée en était retirée, il s'évanouirait comme une ombre. Il se plie parfois à une ironie magnifique, indignée et héroïque qui rappelle l'âpreté de l'auteur de *Tribulat Bonhomet.* Du reste, comment serait-il possible d'avoir une écriture médiocre quand on a, comme il le possède, un sens aussi aigu, aussi sûr des affinités philologiques et de la valeur mystérieuse et traditionnelle des mots ? Comment serait-il possible aussi de ne pas avoir le plus beau des styles quand on a prononcé des paroles aussi scrutatrices et aussi profondes :

" *La même idée, pénétrant dans mille intelligences, en sortira sous mille expressions différentes. Ces expressions varieront comme variera le travail secret que l'idée aura fait en chacun de nous. Notre expression résultera de l'élaboration que l'idée aura subie dans notre âme. L'idée donnera à notre parole l'aspect qu'elle-même aura pris en nous. Absorbée en nous, elle entrera dans notre moule, s'y façonnera et dira, en se manifestant au dehors, l'expression que notre intelligence*

*particulière lui aura donnée. La relation qui se sera établie entre elle et nous sera manifestée par la parole. Notre style, c'est la signature de notre personne apposée sur une idée; notre style, ce sont nos armoiries; c'est notre empreinte, notre effigie, notre couronne qui se frappe d'elle-même sur le métal chaud, sur le métal encore en fusion.*"

Et :

" *On peut tout voler à un homme, excepté son style. Le style est inviolable, comme la personne dont il est l'expression.*"

" *La grandeur n'est déterminée par aucun fait extérieur. Elle jaillit de la source sacrée.*

. . . . . . . . . . . . . . . .

" *La parole est l'explosion de la nature intime d'un être.*"

A côté de son œuvre philosophique et critique, il a fait des Contes *(Contes extraordinaires)* qui semblent de la métaphysique en action. Les personnages y sont des êtres de raison, tout juste assez recouverts de chair et de sang pour paraître vivants. Une flamme intérieure les brûle et leur constitue une forme du fait seul de ses vibrations.

*
* *

Ernest Hello est un des plus curieux exemples et des plus terribles qu'il soit donné d'observer dans l'histoire des génies de l'Humanité. Il a eu des visions anticipées de notre époque, il a montré ce que le masque des mots cachait de laids visages de choses. Il accumula sur lui, sans peur, tous les fardeaux que la foule conspue au passage. Il a été plus que détesté, il a été méconnu. Mais, malgré son insuccès immoral et persistant, il est fatal et juste qu'un jour son ombre recueille la Gloire et la Joie après lesquelles, vivant, il a tant soupiré. Alors on s'apercevra qu'il a été prophétique et l'on aura peut-être la justice de le distinguer d'avec ceux qui auront monnayé en petites pièces, commodes, le lingot magnifique de sa pensée.

# UN IGNORÉ DU RÉALISME

Les principes du réalisme, présentent, cette particularité qu'ils se condamnent en s'énonçant. Prétendre qu'il ne faut raconter les choses que dans leur stricte vérité est une théorie qui prête à deux interprétations bien distinctes. En effet, comment connaître la réalité ? est-elle en nous ou hors de nous ? Si nous sommes juges de notre choix chacun portera sur le monde un jugement différent par quelque côté du jugement de son voisin. Sinon, qui en sera juge pour nous ?

Avec un peu de logique, on ne peut éviter, écrivain, de donner son adhésion à l'idéalisme subjectif. Les réalistes ne pourront donc s'entendre dans leur description de l'univers que sur le terrain vague et ruineux du consentement commun : je veux dire ne penser et ne parler que selon les manières les plus courantes. L'écrivain réaliste devrait donc donner rendez-vous au peu-

ple au carrefour le plus banal, se garder de lui dire un mot de plus qu'il n'en connaît déjà et présenter à sa conscience le miroir le plus plat, le plus terne et le plus fidèlement désolant. Celui qui, confiant en ses forces et en la valeur de son jugement, exposerait sa représentation personnelle du monde, même avec les méthodes les plus stérilisantes, ne se différencierait pas sensiblement de l'écrivain idéaliste.

Et cependant le réalisme a fait école. Il a émis des théories qui eurent du succès, qui n'ont point manqué de valeur et que des gens d'un grand talent choisirent comme complémentaires de leur vision personnelle et spéciale.

Ainsi que d'ailleurs à propos de toute sorte de théorie, la vitalité de celle-ci ne consiste que dans l'illogisme qu'elle revêtit en descendant dans le domaine pratique.

En réalité, il y eut surtout réaction contre l'art noble et emphatique, il y eut des gens qui crurent que l'ordinaire était plus vrai que le rare ou le général et qui écrivirent avec talent. Il y eut à ce propos ce qui se produisit à chaque mouvement littéraire : le groupement d'individus fort dissemblables sous une même enseigne, en haine d'une autre enseigne, plus démodée, cette fois trop flambante.

Chaque écrivain porte en lui une espèce de force centrifuge qui lui est personnelle et incommunicable : c'est le génie à tout ses degrés. Elle veut entraîner aux étoiles la roue rayonnante, mais les forces lourdes et contraires l'attirent vers le contact du sol : ce sont le besoin d'être compris du vulgaire, les milles influences de la race et du pays et surtout la puissance des formules. Un homme qui, comme Rimbaud, n'est alourdi par rien de tout cela, peut être fou, mais son élan fulgure. Le vrai génie et le grand talent équilibrent ces deux forces. D'autres se traînent toute leur vie dans les dépressions les plus inférieures.

Ce qui fit de Daudet, de Maupassant, de Zola, des écrivains variés et puissants, c'est que leur personnalité, leur inconscience fit équilibre à leurs goûts acquis. Ce sont des poëtes dévoyés. Ils ont les pieds fortement plantés sur le sol de l'exactitude, mais leur cerveau sait en éviter les miasmes. Soit qu'ils accumulent, avec truculence, les détails de la vie ordinaire, soit qu'ils les choisissent avec goût, tous s'y livrent à une fantaisie personnelle qui rend après, impossible la coïncidence des théories et des œuvres accomplies.

Il doit demeurer cependant des hommes victimes de la force lourde d'une logique. Chaque

culte littéraire a son martyr oublié. Le réalisme eut Duranty et le sacrifia.

*
* *

E. Duranty eut une existence prédestinée à ce rôle fatal. Elle reste plus ignorée encore que son œuvre. Fils adultérin d'on ne sait qui, vivant on ne sait comment, il prend le pseudonyme de Duranty qu'il fait précéder d'une simple initiale (signifiant peut-être Edmond) (1). Il écrit sans préface des œuvres qui ne paraissent jamais une seconde fois. Il meurt et son convoi n'est suivi que de cinq ou six personnes. C'est l'anonyme, dans toute la force du mot. Aucun critique ne parle de lui, Zola le présente dans l'introduction du *Malheur d'Henriette Gérard ;* on ne le remarque point, il fréquente des années le cercle impressionniste des Batignolles, personne ne s'occupe de ce qu'il y fait. On sait qu'il se battit une fois avec Edouard Manet, à la suite d'un article défavorable qu'il avait écrit sur ce peintre, et que reconciliés, ils restèrent amis jusqu'à la mort.

Lui-même entretient avec soin l'obscurité qui s'amasse autour de lui : il n'a jamais rien révélé de lui-même.

(1) Zola dit : *Edmond Duaranty.*

Cependant quelques rares documents nous éclairent un peu, suffisamment du moins pour que nous pressentions l'œuvre d'après l'homme.

Il existe au Luxembourg un tableau de Fantin-Latour représentant l'atelier de Manet où, à côté de Zola, un peu en arrière, on aperçoit une figure maigre et sèche, aux yeux fins et enfoncés dans les orbites, à la lèvre mince et sans sourire, à l'aspect général étriqué, réticent et froid. C'est Duranty. Si l'on pouvait dessiner en épures les physionomies humaines, c'est évidemment par celle-ci qu'il faudrait commencer l'entreprise. C'est une tête d'ingénieur et de logicien, mais aussi d'observateur sagace.

Il aimait l'art, mais tout l'élément fantaisiste lui en était odieux. C'est pourquoi il fut amateur de peinture dans le sens le moins élevé du mot, bibeloteur et passionné seulement pour la technique.

Son œuvre critique est assez considérable. Il collabora à beaucoup de journaux et notamment au *Paris-Journal*, à *l'Evènement*, au *Constitutionnel*. Jamais il ne se permit la moindre appréciation personnelle. Jamais un mot qui dépassât le point de vue métier. Ce n'est pas chez lui impuissance, c'est parti-pris. Il sous-entend la valeur spirituelle de ce dont il parle, il semble dire au public :

Vous et moi savons parfaitement la signification et les dessous de tel tableau. Nous n'en parlerons donc point. Mais comme la partie technique peut ne pas vous être familière, je vous renseignerai là-dessus, puisqu'aussi bien c'est mon métier de le faire.

Il y a là le dandysme spécial à ceux qui, détenteurs d'une érudition sérieuse et étendue, ne font montre dans leur conversation que de leurs plus futiles connaissances.

Le recueil intitulé *Le Pays des Arts* est, a ce point de vue, un ouvrage caractéristique. En quelques contes d'une intrigue banale et sommaire, Duranty passe en revue toutes les connaissances particulières à tel métier qu'il étudie. Ainsi nomme-t-il, dans *La statue de M. de Montceaux* tous les instruments qui servent à un sculpteur, sans une omission. *Bric-à-brac* énumère toutes les déconvenues qui peuvent arriver à un amateur de bibelots, tous les *trucs* du métier de collectionneur. Même procédé dans *L'Atelier*, à propos de la peinture.

Il est évident qu'une telle méthode est fort loin de l'art d'écrire. Duranty s'interdit toute espèce d'inspiration, tout ce qui ferait penser à l'âme humaine. C'est une lecture ingrate et déjà deux questions se posent. Comment peut-on arriver à

un pareil état d'esprit vis à vis de l'idéal et comment cet état d'esprit peut-il permettre de créer une œuvre d'imagination ?

Je viens de parler du sous-entendu dont Duranty faisait la base de sa critique d'art. Il a vécu dans le milieu des réalistes qui ne pouvaient que l'empêcher de voir autrement, par la répétition constante de leurs théories et la production de leurs œuvres. Manet, qui était une intelligence de premier ordre s'est acharné toute sa vie à ne peindre que le monde extérieur, à éviter la suggestion ou l'intention, tout l'au-delà du décor. Zola affirmait qu'on doit raconter ce qu'on voit et ne jamais ajouter de fantaisie. Le monde matériel extérieur les fascinait tous. Ils n'envisageaient que lui et en arrivaient à nier la pensée, sans s'apercevoir que c'était le surhumain et illogique effort de leur propre pensée qui venait de créer ce renversement de la vision naturelle et intellectuelle.

On devine les conséquences qui s'en suivent pour un esprit complètement logique et, de plus, mathématicien dans la façon d'embrasser la succession des événements : il n'existe que des faits pour l'écrivain qui doit ne jamais s'occuper de la pensée. Mais dans ce cas s'impose une conception nouvelle du style : tout ce qui dans le langage rappelle la métaphore, l'image inexacte, tout ce qui transpose

gratuitement en terme concret une chose abstraite, c'est à dire inconnaissable, doit être sévèrement éliminé.

Il ne doit rester que le strict récit de la série des aventures, non pas même comme les rapportent les faits-divers des journaux, car ceux-ci se permettent des digressions morales, mais comme seul Duranty a pu écrire en effet, c'est à dire dans la langue la plus dépouillée qu'on ait jamais rencontrée, et par ce fait même absolument originale. Cette absence de style constitue un style nouveau auprès duquel celui du Code est fleuri de métaphores.

Ajoutez à cela un mode de vision absolument géométrique qui confère aux romans de Duranty une solidité logique et un esprit de déduction tout à fait rares. Dès le premier chapitre est posée une situation où l'on trouve en germe toute l'aventure future. Ces livres sont, chacun, une sorte de système clos, comme les théories philosophiques, où rien d'extérieur ni de fortuit ne vient entraver ni accélerer la marche de l'action.

Enfin il s'interdit, sans défaillance, de jamais décrire la nature, et c'est peut-être là ce qui le sépare le plus de ses amis les autres réalistes pour qui le monde extérieur a plus de valeur que l'homme et ses passions. La description pour lui

représente l'intrusion de la fantaisie, c'est à dire de l'ennemi, du désordre. En effet, il est plus que contestable que le décor influe sur les gestes des personnages, et alors il est inutile ; ou il influe, — rarement, — et donc ce qu'il reste n'est déjà plus un décor, mais une sorte de psychologie de la nature. Décrire pour le plaisir de décrire c'est défaire sur le tableau noir l'agencement des figures géométriques par des arabesques regrettables.

Nous touchons ici de ce talent le point de contradiction qui n'est peut-être que celui de l'équilibre : d'un côté ses attaches réalistes, son goût de la vérité extérieure, son horreur du convenu et de la phrase, de l'autre son esprit mathématique, logique et déductif, sa haine de tout ce qui vient détruire un ordre, une série, son goût pour l'abstrait c'est à dire, au fond, pour l'idéal.

Sur quel terrain se concilieront ces tendances ? Comment un homme qui ne comprend que ce qu'il peut toucher et décrire directement résoudra-t-il ce problème de ne jamais peindre un paysage ?

C'est sur la scène sans décor de la psychologie pure et abstraite qu'il pourra trouver sa propre unité.

Alors, en effet, les événements s'enchaînent sans qu'on ait l'air de croire qu'une pensée les ait

dirigés et cela suffit pour se mettre en règle avec la sécheresse réaliste. Ils sont ainsi encore du domaine du monde extérieur et l'on n'est point obligé de les interrompre d'aucune description de nature.

Duranty, servi par son talent s'observation, fut un grand psychologue. Si l'on en tenait un compte sérieux il serait rehaussé, dans l'histoire des lettres, à une place où seraient fiers d'atteindre beaucoup.

Il a fait, en sus de sa critique, des pièces pour marionnettes, des livres comme *Les six barons de Septfontaines* et *La Cause du beau Guillaume*, absolument introuvables à l'heure actuelle et d'ailleurs bien loin de représenter suffisamment sa valeur.

Son œuvre maîtresse consiste en deux romans tout à fait remarquables : *Le malheur d'Henriette Gérard* et *Les combats de Françoise du Quesnoy.*

Le premier est l'histoire d'une jeune fille timide, amoureuse d'un amoureux timide, qui, se croyant abandonnée et ayant fait les plus héroïques efforts pour le retrouver finit par céder à son entourage et épouser le mari que celui-ci lui impose. Le drame terrible où se débat cette petite âme est poignant, et d'autant plus qu'aucune appréciation, aucun jugement n'est prononcé. Rien, que le simple exposé des faits. Comme l'écrivain est un fervent de la vérité, il n'omet rien, pas plus dans

les détails vulgaires que dans les détails nobles. Le récit de la tentative de fuite de la pauvre fille est remarquable. Elle est tellement liée par l'ignorance et l'éducation que sitôt sortie, la pluie et l'obscurité l'affollent, lui retirent le peu d'initiative qu'elle avait assumée et que, perdent son chemin elle revient chez elle, fiévreuse et demi-morte. Cela tient deux pages, sans une réflexion et cela suffit pour qu'on la sente chassée davantage par ces forces mystérieuses et inconscientes que par sa faiblesse physique. Il y a là une satire sourde et froide de l'effet le plus intense.

L'impassibilité de l'écriture donne au lecteur une impression particulière : celle d'assister à un spectacle de fatalité où il saisirait le jeu de l'engrenage des forces naturelles. Henriette Gérard ne peut pas s'échapper. On la voit s'avancer à l'abîme. Je connais peu de livres où apparaisse avec tant d'évidence douloureuse l'impuissance du désir humain.

Il y a encore là quelques images, quelque attendrissement, — combien lointain ! — et la rareté de ces détentes leur donnent la valeur extraordinaire des gestes qu'ont parfois les prédicateurs d'habitude immobiles. Mais dans *Les Combats de Françoise du Quesnoy*, plus rien de semblable. C'est l'aventure d'une femme qui, malheureuse avec son

mari joueur, coureur et brutal, aime un homme d'honneur qu'elle refuse par vertu. Le mari, jaloux, provoque l'amoureux et le blesse en duel. Il finit par mourir dans un consulat et, seulement alors, Françoise épouse le soupirant. Analyse admirable de la femme complètement vouée à ses devoirs au point de leur sacrifier tout fortune et bonheur et au point de n'épouser son amant que lorsqu'elle se croit entièrement libérée envers eux. Les types du mari, de l'amant, sont criants de vérité humaine.

Ce roman reste un modèle de construction. Pas un hors-d'œuvre, pas une description, rien qui dérange la marche logique et enchaînée des événements. Le récit est sec, mais non dénué d'émotion parce qu'aucune banalité, aucune sottise ne vient s'intercaler dans l'exposé de faits qui sont en eux-mêmes fort dramatiques.

L'observation des gestes et des paroles est si exacte et si nette qu'elle n'exige avec elle aucun commentaire. Le choix du détail est tellement un art que le lecteur devine et ressent la passion la plus intense dans une main qui se lève, un regard qui s'abaisse, la persistance d'un silence entre trois personnes. Témoin ce passage, qui ne garde toute sa profonde signification qu'encastré dans le texte qui le précède et le complète :

*Puis, dans ce salon qu'éclairait tristement une seule bougie, la lumière d'un soleil sembla se répandre, la lumière d'un salut inespéré !*

*Toutes les choses surgirent dans une apothéose : il n'aurait plus besoin d'emprunter, il se ménageait le vicomte et Popeland pour de grandes spéculations, le ministère avait la main forcée, le bon vent revenait enfler sa voile. Et c'était elle ! elle qu'il avait méconnue ! Mais alors, par un singulier contraste, il se retrouva en face de deux personnages, à demi perdus dans l'obscurité, muets, immobiles, insensibles comme des juges, sa femme et le notaire. Allons donc ! étaient-ce là des amis ? ce n'était pas possible. Une telle générosité masquait quelque condition redoutable. Les gens ne font rien pour rien. Ceux-ci avaient une contenance si raide que dans l'ombre dont ils étaient enveloppés ils tenaient en réserve le piège, la chaîne.*

*Cependant, un peu du premier mouvement lui resta. Il s'avança vers sa femme.*

*— Je vous remercie, Françoise, dit-il en lui tendant la main.*

*Elle lui abandonna la sienne, mais comme par respect humain. Il ne se trompait pas. Qu'allait-elle exiger ? Il ne se sentait plus aucune joie. Il était écrasé sous le poids d'une telle action.*

Nous ne pouvons pas apprécier d'une façon

absolument favorable les méthodes de Duranty car elles nous paraissent les entraves les plus fâcheuses qui jamais lièrent un talent. Rien n'empêchait en effet, sur une construction aussi stricte, aussi solide et aussi pleine, de disposer l'ornement du style. Ecrites avec beauté, des œuvres comme *Le malheur d'Henriette Gérard* et *Les Combats de Françoise du Quesnoy* seraient des merveilles et des modèles et ne seraient pas tombées dans l'oubli. Ce qui est triste, c'est de voir un artiste, qui savait parfaitement la beauté (quelques images de lui, superbes, disséminées, le prouvent) se l'interdire volontairement. Toutes les qualités qui lui font défaut : splendeur des images, vision du monde extérieur, musicalité de la langue, élégance, amour de l'humanité, il les a taries en lui avec science.

Il faut sans doute faire la part de l'évolution : cette sécheresse voulue fait réaction à la molle littérature et à la fausse beauté des Feuillet et des Cherbuliez. Il suffit de le lire après eux pour l'aimer beaucoup et l'apprécier complètement. Cette vérité trop maigre et trop nue offre au moins une charpente que n'avait pas ce mensonge déliquescent et fardé. On s'attache à cette solidité, le côté déductif de notre esprit aime ces séries logiques et sans aucun trou

d'absurde ou d'inutile. On est satisfait de cette exactitude si criante et des suggestions si nombreuses que, par le fait même et sans l'avoir cherché, Duranty se trouve nous avoir révélées.

Quoi qu'il en soit, au moment où parurent ces romans, ils apportèrent en littérature quelque chose de nouveau. Depuis Stendhal — et combien de romantisme encombre malgré tout *La Chartreuse de Parme* et *le Rouge et le Noir !* — on n'avait jamais écrit d'œuvres aussi dénuées de sentimentalité et de fantaisie désordonnée.

On a tellement peu parlé de Duranty que son influence peut passer pour anonyme. Cependant elle est réelle. Et s'il n'était pas, (à cause de l'injustice des contemporains comme par sa faute personnelle), en dehors presque de l'histoire littéraire, si le hasard lui avait seulement accordé la notoriété d'un Mérimée, — et il la méritait au moins autant, — on pourrait dire qu'il a inspiré les psychologues actuels. Puisqu'ils l'ont peu connu, disons simplement qu'il y a eu similitudes de recherches.

Ce serait évidemment plus qu'un paradoxe de soutenir que, à part l'élégance du style, le goût esthétique, la sentimentalité, les psychologues, de Bourget à Hervieu, dérivent de Duranty parce que, même si ce dernier n'avait

pas existé, il est probable que nous aurions eu l'agrément de connaître *Le Disciple* et *Peints par eux-mêmes* ; mais il ne faut pas oublier pour cela comment furent pensés, construits et exécutés, quelque vingt ans auparavant, des livres comme *Le Malheur d'Henriette Gérard* et *Les Combats de Françoise du Quesnoy.*

La justice de réparer un oubli s'imposait.



On aurait tort de croire qu'il faut considérer Duranty comme un précurseur ou un martyr, dans toute la force des termes. Ce seraient des exagérations que lui-même pourrait trouver ridicules s'il en était le témoin.

Ce ne fut pas un précurseur, puisque, malgré l'ordre chronologique de l'histoire, les écrivains qui le rappellent se sont faits eux-mêmes sans lui et malgré lui et n'ont pas subi son influence directe. Et s'il paraît que l'injustice humaine se soit trop sévèrement exercée à son égard, songeons aux efforts qu'il a faits pour le mériter en cachant ses plus beaux dons, par peur de l'emphase. Il a chèrement payé l'erreur d'avoir craint d'être ridicule en étant orné.

Ce serait donc une injustice à rebours que

de prôner Duranty au point de le placer au dessus de Zola, de Maupassant et des grands réalistes.

Mais il les suit de près ; mais devant l'oubli complet où est tombé son nom une réhabilitation était nécessaire. Il importe de le situer à la place qu'il mérite dans l'histoire littéraire générale et dans la période particulière du réalisme. En tant que réaliste, il réagit contre les tendances à la fausse beauté et au sentimentalisme fluide qui régnaient avant le triomphe de son groupe. En tant qu'individu, il attache au plus haut degré, par la façon courageuse et belle dont il accepta la lourde tâche d'aller jusqu'au bout de la logique d'une théorie fausse en son principe et inapplicable sans excentrisme.

Pour les esprits fatigués des formules, de la parodie du grand et de la factice élégance, Duranty constitue un sujet d'admiration immense, parce qu'il a trouvé le moyen de concentrer une émotion réelle et poignante sous les formes les plus froides, et de ramasser en quelques pages la substance d'un livre entier. Sa puissance de concentration est unique et d'évocation surprenante.

Quand même aucun réaliste n'aurait existé et que nous n'ayons, pour témoignages de cette

tentative que les romans de l'ami de Manet, il faudrait, avec une largeur de vue, indifférente et supérieure, oublier tout ce qu'il s'imposa de ne point faire pour honorer cette tenue, cette concision, cette concentration qui le spécialisent si remarquablement et surtout cette puissance déductive qui rend une pareille œuvre l'analogue des systèmes philosophiques les plus massifs et les plus fermés.

# ELÉMIR BOURGES

ET

# LE CULTE DES HÉROS

L'amour des héros est vieux comme la première histoire racontée par celui qui inventa le langage. Leur culte se confond presque avec celui des dieux, dont il est, même dans ses moments les plus médiocres, une imitation plus ou moins lointaine. Les hommes aimèrent toujours ces incarnations sublimes qui les représentent, les simplifient et les expliquent.

Mais l'habitude, — précisément pour simplifier, — de prendre les héros dans une situation haute et surhumaine et de leur faire accomplir les actions essentielles où se témoignerait leur âme devint la fâcheuse coutume de les présenter exceptionnels, puis inhumains, automates enfin. La mauvaise littérature avec eux triompha : leur facile grandeur de parade, leur fausseté foncière finit par devenir tellement odieuse qu'on les bannit des œuvres d'art relevé. On ne les toléra

plus que comme personnages dans des ouvrages imaginatifs où leurs passions, presque abstraites, n'offrent plus qu'un intérêt documentaire ou n'éveillent qu'une émotion de pensée, sans rapport avec les joies et les peines d'un cœur vivant, ainsi que dans *Salammbô.*

Mais le dix-neuvième siècle abandonna le culte de l'héroïsme. Par une dégradation successive et comme insensible, le nom qui jadis avait désigné les demi-dieux s'appliqua aux bourgeois, aux hommes du peuple, aux plus menues personnalités de ce monde nivelé et vulgarisé, et ceci à propos de leurs plus négligeables manifestations.

La vogue et le succès s'en vont vers les œuvres qui reflètent la platitude environnante. Le goût s'est modelé selon les exigences de la vie courante ; et le besoin d'idéal romanesque est satisfait lorsqu'on lui a donné en pâture la représentation d'un homme comme nous pourvu qu'il ait un peu plus d'argent et davantage de perversité. Chose bizarre qui règne ainsi, dans le domaine idéal, celui qui se distingue seulement par son vice ou sa fortune, comme si cette double et méprisable aristocratie, toute fortuite, était seule demeurée sur les ruines de toutes les autres.

Une singulière dissociation s'est ainsi établie entre les écrivains : tandis que les premiers, rompant résolûment avec les conventions, même acceptables, de l'intrigue, se vouaient à la pure pensée : tels Poë, Baudelaire, Mallarmé, et tant d'autres, les seconds se faisaient les fidèles peintres de l'existence quotidienne. Entre leurs deux domaines s'ouvre une large lacune que comblent à peine quelques isolés parmi lesquels est sans contredit le premier Elémir Bourges, dont le nom somptueux et sourd évoque, au seul prononcer, de confuses images de mystère, de souveraineté, de tristesse, de chutes éclatantes et merveilleuses.

***

Avec une modestie exceptionnelle, que confirment sa vie retirée et son horreur de la réclame, Elémir Bourges présente ses livres au public en des préfaces sans tapage où il avoue son admiration pour les grands tragiques anglais : Shakespeare et ses contemporains. A l'entendre, il est leur « écolier » qui s'efforce de les imiter et serait bien heureux d'y être parvenu. Avec une élégante abdication d'originalité que lui seul peut se permettre il tâche à confirmer ce qu'il

annonce par de longues réminiscences de ses auteurs favoris.

Ainsi l'inceste entre Otto et sa sœur dans *le Crépuscule des Dieux* est-il emprunté à *Anabella et Giovanni.* Pour que l'équivoque cesse complètement d'ailleurs ont-ils lu de ce drame anglais des passages qui leur donnent la révélation d'eux-mêmes et de leur mutuel amour ? Curieux artifice, et si hardi ! Ainsi la scène de M. Chus amenant sa femme au prince Floris dans *Les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent*, rappelle-t-elle, jusque dans les nuances de son développement psychologique et quelquefois dans les images employées la fameuse scène du *Volpone* de Ben Jonson.

Et cependant les deux livres d'Elémir Bourges que nous venons de nommer et qui ont formé, avec celui : *Sous la hache*, beaucoup moins important, son œuvre complète, jusqu'à *La Nef* possèdent l'originalité que recrée la beauté pure.

Ben Jonson, Webster, Ford, Beaumont, Fletcher, malgré leur culture et leur érudition, peuvent être considérés comme des sortes de Barbares. En effet, ce qui modifie l'essence fruste d'une âme, c'est bien moins que l'éducation personnelle la longue hérédité du raffinement. Les dramaturges anglais superposèrent à leur brutalité

native un appareil élégant qui n'y mordit point. Il ne leur resta que de la préciosité. Ecrivant pour un public violent, ils lui fournirent les émotions les plus extérieures. Ce qu'on est convenu d'appeler horrible, comme l'adultère, le meurtre, l'inceste, la contagion, fit le sujet de leurs pièces. Même quand le drame devenait intime, les images restaient encore d'une immuable superficialité sanglante. C'est en accumulant les détails criminels qu'ils crurent arriver à produire l'émotion artistique. Comme ils maniaient génialement l'image, ils y parvinrent.

Elémir Bourges, en reprenant de pareils sujets, les a traités d'une façon complètement différente. C'est en moderne qu'il a vu les choses. Son émotion, même quand elle est brutale, est accompagnée d'une pensée haute et sereine. Dans les moments les plus terribles un style impeccable et magnifique, tramé d'images d'un absolu lyrisme, recouvre et transfigure le sang versé ou l'ignoble pourriture.

Un pessimisme serein et grandiose plane sur ces scènes et leur confère la valeur d'une synthèse complète de la vie humaine.

***

*Le Crépuscule des Dieux* raconte l'exode d'une famille princière allemande, chassée par l'exil et venant à Paris pour achever dans le crime, les larmes, la honte et le vice une dynastie épuisée. L'archiduc Charles d'Este, traîne dans un hôtel truqué comme un théâtre, à l'Opéra où il montre sa figure fardée, au Bois où le mènent des équipages surannés et ridicules, une existence hagarde d'avare et de perverti, tandis qu'autour de lui ses fils, sa famille tourbillonnent dans le vertige de la démence et de la fin des races.

Elémir Bourges a la vision des décadences. Tandis que le tourmenté Jean Lombard peint celle des peuples dans des fresques de tons simplifiés, et symboliques, l'auteur de *Sous la hache* décrit celle des puissantes familles, agonisantes de luxure, de complication et de barbarie.

Mais, pour un écrivain tel que lui, si haute que soit la spécialisation à laquelle il se livre, elle ne reste jamais qu'une spécialisation, et c'est insuffisant. L'œuvre vraiment représentative pour lui devait être à la fois héroïque et générale. Il écrivit *Les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent.*

" *Nos récents chefs-d'œuvres, en effet*, annonce-t-il dans la préface, *avec leur bon scrupule de naturel, leur minutieuse copie des réalités journalières nous ont si*

*bien rapetissé et déformé l'homme, que j'ai été contraint de recourir à ce miroir magique des poëtes, pour le revoir dans son héroïsme, sa grandeur, sa vérité.* "

La similitude que ces trois termes : héroïsme, grandeur, vérité présentent à son esprit est tout à fait caractéristique. Le rôle de héros est en effet celui où l'homme peut être le plus grand et le plus vrai, où le conflit des devoirs, des passions, des désirs se présente avec le plus de force et se résout avec le plus de beauté.

Floris, de proscrit devenu prince, perd successivement sa mère, sa sœur, ses deux femmes et se suicide après des tempêtes, la famine et toutes les désolations qui peuvent prosterner l'humanité :

*Oui, dit-il, le rêve universel des êtres s'est réalisé pour moi seul. Pauvre, je suis devenu riche... torturé d'amour, celle que j'amais, pâle déesse inaccessible, est descendue jusqu'à moi... j'ai marché tout vivant dans un prodige, j'ai habité le palais enchanté, l'île heureuse qui fuit toujours... Et c'est au sein du bonheur même que j'ai été le plus malheureux ! Pourquoi ? par le vice naturel de notre cœur, sans nulle cause extérieure, par a fatalité qui pèse sur tout ce qui est humain et terrestre. Et maintenant, malade, hanté de spectres, lourd de*

*remords, de douleurs, de crimes, sorte de tombe de moi-même, qu'ai-je à faire qu'à chercher enfin le soulagement suprême, la mort, l'anéantissement?*

Synthèse de l'insatisfaction humaine, Floris s'avance en premier plan sur ce théâtre splendide. Autour de lui se groupent les figures de sa mère Maria-Pia, de son père le grand-duc Fédor, brutal et fou, d'Isabelle, sa première femme, angélique et douce et qui meurt d'amour pour lui, de sa belle-sœur Josine, qu'il aime sans se l'avouer et que plus tard il épouse, de Giano le sculpteur haletant de vanité, rival d'un moment, et de sa sœur aveugle Tatiana, " froide comme le marbre, suave comme une rose ".

Mais tandis qu'il poursuit sa vie de magnificences et de désastres, le regardent marcher à l'abîme deux juges qui connaissent la vanité de tout : son secrétaire Wassili Manès, un savant brûlé à tous les feux de l'érudition et du doute, et son frère José-Maria, archevêque de Myre, qui, tourmenté de scrupules, a quitté la mître pour la bure érémitique. En deux discours sublimes de forme et de profondeur, ils résument l'impression de tout le livre et de toute la vie. Le savant passe en revue la science humaine universelle, le progrès et l'illusion métaphysique,

en ricane et avoue son scepticisme absolu. L'archevêque, averti mystérieusement de la mort de Floris, adresse à la divinité, Idée, Etre et Néant confondus, une prière écrasée d'adoration.

Sous l'éclat de la torche héroïque s'accusent mieux les visages. Chaque saillie morale ou intellectuelle est amenée à la valeur qui convient. Cette lumière vacillante et brûlante sculpte des faces plus belles d'être ainsi simplifiées.

L'homme ordinaire est un composé de mille consciences. En outre le conflit des forces dont il est la résultante l'entraîne dans trop de directions pour ne pas annuler sa marche. La vie reprend, de son étreinte d'inertie et de médiocrité, celui qui veut lui échapper. Le savant continue à accumuler des connaissances qu'il sait vaines ; le roi enlise ses volontés d'ambition dans de piètres diplomaties ; l'amoureux accepte les partages et les trahisons ; l'artiste retombe de l'ineffable dans le triste filet des formules que tolère un goût temporaire : tous continuent à suivre la ligne du cercle infranchissable au lieu de s'évader par l'impraticable tangente idéale à l'extrémité de laquelle ils entrevoient l'absolu. A peine ont-ils le temps de s'arrêter une seconde pour enivrer leurs yeux de regret.

Le roman héroïque immobilise ces attitudes. Il

saisit le moment éternel, celui qui seul vaut d'être observé et crée ainsi d'inoubliables figures.

C'est par un procédé grossièrement analogue que l'écrivain habituel déforme la réalité. Seulement, comme il fait dans un être un certain choix de détails typiques à l'aide desquels il fabrique un nouveau personnage, il l'a déformé, parce que ce choix, pour être exact, n'en est pas moins arbitraire. La dominante d'un individu n'est pas plus vraie que le détail. Elle est seulement plus fréquente. Comme nous avons en nous toutes les possibilités, le rôle d'un réaliste logique serait, dans l'étude de notre cœur et de nos actes, de ne pas, dût-il ennuyer, négliger une seule chose dans son récit. Il y a dans Tartarin un être fin, généreux ou terrible, négligé aux dépens du Tartarin bouffon. Facile distinction, injuste préférence !

Le trait caractéristique d'un individu étudié par ces méthodes a été créé par l'habitude et l'exercice, comme le maniement de l'épée gonfle le bras. C'est donc un hasard et un accident si vous n'êtes pas un grand capitaine et si j'ai négligé les aptitudes que j'avais à devenir assassin.

Le romancier héroïque ne se trompe pas. Ses types sont absolument généraux. Ce sont essentiellement des hommes, avec des passions

et des qualités, que, selon les circonstances, développe ou arrête l'état particulier où ils sont nés.

Vous n'avez pas connu Floris, mais tout roi porte au fond de l'âme une sorte de miroir de lui-même, qu'il ne consulte qu'aux heures profondes et où il contemple une image semblable au Grand-Duc de Russie. Et Manès parle en chaque savant et un José-Maria palpite au cœur de tous les prêtres.

J'ai parlé de procédés. Que voilà un terme pauvrement approximatif! J'ai parlé de romanciers héroïques. Ce sont des manières de s'exprimer provisoires et misérables.

En réalité, on n'apprend point à faire un roman héroïque, comme on s'approprie la manière d'un écrivain courant. Des méthodes circulent, on gonfle de petits carnets, on recherche des épithètes inattendues. Et l'on arrive à réaliser l'idéal ordinaire qui est de faire un livre assez neuf par certaines expressions et certaines trouvailles pour raviver le goût des lecteurs, mais surtout assez semblable aux précédents pour avoir l'air de les continuer.

Mais on n'apprend pas le génie : il faut presque en avoir pour créer d'immortelles figures essentielles. Celui qui voudrait écrire de telles œuvres

pourrait en adopter l'affabulation, mais, par un phénomène ironique et vengeur, ses créations traîneraient sur des trônes toute la sottise et l'inertie du vulgaire. Il généraliserait et magnifierait la médiocrité. Les personnages des livres de Bourges sont des héros dans le sens absolu du terme comme au même titre sont éternels les événements au milieu desquels ils évoluent. C'est en effet au cœur de ces péripéties que peut grandement se déployer la passion, gémir la douleur, s'afficher le crime, hurler la faim, ricaner le doute, l'âme prier et s'anéantir.



Ce génie spontané et grandiose d'images à la façon d'un dramaturge de l'époque d'Elisabeth ou d'un prophète biblique est servi par le talent le plus solide et le plus raffiné. Elémir Bourges, au même point que Mallarmé lui-même, a l'amour de l'écriture, de la beauté formelle. Il recommence jusqu'à la pleine perfection. Ses phrases ont une apparence à la fois d'ampleur et de simplicité sous laquelle un examen attentif découvre une trame savante et jusqu'à deux ou trois plans successifs d'intentions, de profondeurs et de spéciales harmonies à faire le bonheur et l'envie d'un lettré amoureux de style.

Je cite au hasard : Josine se balance dans le jardin de Sabioneira :

*Elle passait comme un oiseau, toute noire et aérienne, sur le gouffre éclatant du couchant ; et l'ombre oblique de son vol s'allongeait démesurément parmi les champs de chrysanthèmes jaunes. Un sphinx de marbre solitaire les gardait, du haut de son piédestal.*

On ne peut aller plus loin, non seulement dans le rendu du mouvement, mais encore, par la longueur choisie et graduée des mots, dans la suggestion de tout ce que ce balancement sur un beau ciel, et son ombre, présente à l'œil et à l'esprit de contrastant, d'alternatif et d'impondérable.

Et ce finale magnifique qui termine *Les Oiseaux s'envolent et les fleurs tombent :*

*Alors José-Maria se tut, et pâle, haletant, sinistre, comme emporté au loin par un esprit, il attachait ses yeux sur la mer profonde. Les feux des collines ne brillaient plus. Seule, la flamme de l'écueil formait encore au milieu des eaux un grand brasier rougeoyant et sombre. Des vols de corneilles marines, chassées, par l'importun flamboiement, de cette roche où elles gîtaient, tournaient, tournaient autour, sans se lasser, et l'arche-*

*vêque les voyait, — mélancolique image de la vie et des générations des hommes, — surgir soudain et passer vite, toutes noires sur ce fond de feu, puis s'engloutir dans les ténèbres.*

Il n'est pas là-dedans une syllabe qui ne concoure à parachever l'impression de désespoir, de vanité et de terreur qui résume tout ce récit. Et l'ampleur bossuétique des périodes donne à ce morceau une sublimité définitive et supérieure.

***

De la récente apparition de *La Nef*, on ne peut guère parler comme il conviendrait, puisque l'ouvrage n'est pas terminé. Les conclusions que l'on en tirerait au point de vue de l'évolution qu'il témoigne risqueraient de ne pas s'appliquer exactement à une suite peut-être différente.

Cependant, une chose reste évidente : c'est l'agrandissement de la conception héroïque jusqu'à ses extrêmes limites. Il ne s'agit rien moins que de l'humanité même, non plus réduite aux proportions d'une foule, — fût-elle princière, — mais purement elle-même ici symbolisée en la personne de Prométhée, le porteur de feu, le représentant idéal du progrès universel.

Et voici qu'autour de lui, avec une audace admirable, Elémir Bourges, s'élevant au-dessus de l'idée de la succession des âges, a groupé le peuple de tous les dieux, de tous les démons et de toutes les énergies essentielles du monde, depuis celles qui ont frappé le plus immédiatement les imaginations des races primitives jusqu'à celles, obscures, profondes, abstraites, que la méditation des penseurs a retrouvées sous leurs apparences les plus diverses, dans les abîmes de l'inconscient et du destin : Matière, Esprit, Erynnies, Mères de Gœthe, Parques, Fantômes : et les formes du chaos et les souffles de l'Invisible.

Spectacle sublime que celui de Prométhée se débattant au milieu de ces forces ennemies ! Un vent de justice se lève gonflant les voiles de la Nef. Abordera-t-elle ? Sombrera-t-elle ? Continuera-t-elle une perpétuelle et vaine navigation ? On ne le sait, puisque l'œuvre n'est pas achevée, et puisque jusqu'ici les oscillations entre l'abattement et l'espoir sont toujours égales. Mais qu'importe une conclusion intellectuelle à une épopée lyrique qui porte en soi-même sa signification ? qu'importent les désirs du spiritualisme à la pensée idéaliste ? Qu'importent les sentiments aux peseurs de forces ? Le pessi-

miste Manès deviendra-t-il optimiste, ou indifférent, ou restera-t-il ce qu'il est ? Encore une fois qu'importe tout cela qui n'est qu'intentions et théories, lorque nous sommes en présence de la plus belle œuvre peut-être de l'époque ? *La Nef* s'ouvre sur un prologue d'une grandeur et d'une magnificence wagnérienne et continue sur un ton eschylien, sans jamais défaillir un instant, sans jamais cesser d'être, avec l'étincellement d'images surhumaines, un inépuisable prétexte à l'émotion de pensée.

Le sujet de *La Nef* est le plus élevé qui pouvait tenter un poëte et personne d'autre aujourd'hui n'était capable de le traiter, ni probablement de l'aborder. C'est un chef-d'œuvre de la littérature universelle.



La tradition des écrivains de race se perpétue chez Elémir Bourges. De tous ceux qui se servent de la langue française, il est celui qui rappelle le plus le maître Flaubert. Pareillement il a ce génie natif que, pour lui donner plus de force, il comprime dans l'armature de la phrase délimitée et suggestive.

Plus peut-être encore que Flaubert, il con-

temple sereinement et de haut, le monde où il n'est pas descendu et qu'il décrit avec une connaissance impeccable, une largeur inaccoutumée, une beauté complète et parfaite ; et il garde, derrière la façade somptueuse de ses décors héroïques, une âme jalousement et inexorablement solitaire, ascétique et princière.

# REMY DE GOURMONT

Le mot de symbolisme eut le sort de tous les vocables qui, dans l'histoire littéraire, ont servi à désigner un mouvement de liberté vers une forme d'art nouvelle. Il s'enfla successivement de significations diverses, selon que le nécessitaient la circonstance d'un livre ou l'apparition d'un écrivain différents ; il devint aussi, par cette richesse, vague et démesuré, éclata comme un fruit surchargé de suc et se dispersa.

Il y eut ainsi le symbolisme d'Henri de Régnier, qui évoquait un état d'âme par le moyen des légendes et des rêveries, celui de Saint-Pol-Roux, qui jouait des analogies les plus imprévues et les plus dissociées entre le monde mental et le monde extérieur, celui de Claudel, qui évoquait des sensations et des idées fortes et immenses par une image culminante et essentielle, prise au cœur de la terre, et tant d'autres selon les auteurs.

A la longue, “ symbolisme ” désigna plutôt un groupement qu'une théorie, par un phénomène analogue à celui par lequel on étiqueta romantiques des écrivains aussi dissemblables que Gérard de Nerval, Petrus Borel et Victor Hugo.

Cependant il existe un symbolisme essentiel, basé sur l'idée de transcription, et qui consiste à n'émettre d'idées, ne raconter d'aventures qu'élevées au ton voulu pour la beauté, de telle sorte qu'on ait à la fois l'impression de la vérité et le délice de la voir parée. Chacun l'orne selon son goût : les uns préfèrent les robes de la légende, d'autres la tunique précise de l'ironie, d'autres la nudité héroïque et naturelle, mais la tendance commune est de transposer d'un ton supérieur les impressions jusque-là notées directement.

Un des auteurs qui, avec Claudel et Mallarmé, fut symboliste de la façon la plus absolue, la moins mélangée de tendances étrangères, la plus suivie et, dirons-nous, la plus abstraite, c'est sans doute, dans la littérature actuelle, l'auteur de *Sixtine* et de *Théodat :* Remy de Gourmont.



Elevé selon la culture la plus solide et la plus étendue, possédant un grand nombre de langues

et de dialectes, amateur de sciences mortes, au courant des plus récentes, Remy de Gourmont était un esprit capable de tout embrasser et de tout féconder. Il pouvait devenir indifféremment un savant, un philologue, un écrivain précieux, un métaphysicien, un docteur de l'Eglise, un poëte. Le mépris des spécialisations l'arrêta dans le choix, il préféra et il préfère encore la réserve. Mais comme à la longue la dilection pour les siècles passés devait lui donner le dégoût de l'époque présente, il négligea d'être savant, poëte ou théologien pour se poser devant la littérature et le temps en spectateur ironique, pour rectifier d'un sourire ou d'un geste les erreurs et les sottises, pour être le critique, et le critique qu'on ne saurait tromper.

Par délassement il écrivit des romans, des contes ou des proses, que son goût de bibliophile lui fit imprimer sur des papiers rares et à des tirages restreints, et où se retrouvait encore le mépris de la contemporanéité par mille phrases, mille sous-entendus et tout ce que la digression élégante peut cacher d'armes effilées.

Ce mépris se matérialisant, dirait-on, sous la forme de haine pour le naturalisme qui lui paraît représenter notre siècle, Remy de Gourmont devait, de toutes ses forces d'homme et d'écrivain,

chérir l'Idéalisme comme la forme la plus favorable à son tempérament et à ses préférences acquises, et dans l'Idéalisme choisir le symbolisme qui était son masque momentané et que, sinon, il eût inventé pour son usage, tant cette théorie convenait à un esprit aussi familier avec les siècles de la légende, de l'allégorie et du mystère.

C'est sous cette double face de critique et d'écrivain rare qu'il convient de l'envisager, quoique les deux hommes qui existent en lui se réconcilient quotidiennement sur les hauteurs du Style et du Mépris. Mais les différences apparentes et pour ainsi dire temporaires de cette considérable œuvre double, nécessitent des distinctions.

***

Il est probable que si l'on demandait à Remy de Gourmont pourquoi il écrivit *Sixtine* et *Le Songe d'une Femme*, il répondrait avec une élégance abdicatrice que ce sont là jeux d'humaniste raffiné et que le sujet lui importa peu, mais au contraire la musicalité de la phrase, la subtilité des aperçus, la finesse, en un mot la Beauté.

En effet, il est permis à un homme qui a tout lu, tout étudié et qui arrive dans une époque de

culture et de surcharge de rejeter comme déjà trop familières à son esprit l'intrigue simple et ordinaire d'un roman ou l'idée philosophique courante. La situation, le sujet nouveaux sont impossibles. Ajoutez à cela que les grands producteurs négligent trop souvent leur forme. C'est une raison de plus pour adopter quelque trame très modeste ou très courte, qui ne vaudra que par la broderie.

Remy de Gourmont, persuadé qu'il ne pourrait lancer une idée, développer une situation qu'il ne retrouverait, identiques ou analogues, dans quelque obscur écrivain des décadences, renonça à ce qu'on pourrait appeler la fécondité courante [1].

Cette production ne peut intéresser que les hommes qui se sont penchés avec amour sur le spectacle de la vie ou sur la possibilité des images universelles : des Balzac ou des Hugo. Cet amour peut être vulgaire. Remy de Gourmont, retiré et méprisant, et d'ailleurs étant allé au bout de tout, trouverait puéril de représenter des images ordinaires ou des comédies d'humanité moyenne. Il racontera des aventures d'exception, ou des

(1) Il n'y a aucun sens péjoratif dans cette expression, même dans l'esprit de Remy de Gourmont. Il s'agit simplement d'un choix entre deux voies imposées : ou le chemin du rare, relativement infécond, ou la grande route de la fécondité, forcément parfois banale.

légendes ou des nouvelles symboliques, aiguës de finesse et chargées de sous-entendus.

C'est du reste par jeu. Ce qui l'attache quand il écrit, c'est le style, le style sacré, le *style inviolable*, la Beauté et l'évocation mystérieuse certaine et que produit dans l'âme du lecteur la phrase dont chaque syllabe passe de l'oreille au cœur par des chemins inconnus.

Je ne connais pas d'auteur qui donne autant que lui la sensation d'écrire avec amour, de caresser les formes infléchies d'une période, de faire scintiller le diamant d'un mot.

Par exemple, ce petit poëme en prose, secret comme une plainte inavouée.

LES JOIES PRIMITIVES

*A moi-même.*

*Que me veux-tu, ombre des joies primitives, et pourquoi reviens-tu m'obséder tous les ans, à la même heure, à la dernière ?*

*... Parfums des résédas épars et des tilleuls, charme des ancolies en deuil, franges des végélias ! Fraîcheur des ruisseaux clairs sous les aunes jaloux, menthes où s'est tapie l'angélique grenouille aux yeux doux !...*

*— Tout cela, dit l'Ombre, c'est pour te rappeler aussi l'odeur des ciguës, des suprêmes ciguës coupées*

*dans la verdeur matinale, c'est pour te rappeler la ciguë et son odeur exceptionnelle, et criminelle !*

Il n'y a pas là-dedans de procédés, du moins de procédés communicables. Il y a le tact du musicien qui connaît à fond la valeur et le timbre de chaque syllabe ; il y a mieux, il y a le don, une sorte de génie.

On saisit ici l'importance extrême de la forme. Le symbole est facile de la ciguë dont l'odeur criminelle résume les odeurs suaves des autres plantes qui la préparent et l'annoncent ; mais n'est-il pas vrai que la disposition seule de ces mots : *suprêmes ciguës coupées*... et la finale *odeur exceptionnelle* que prolonge comme en rêve et plus loin *et criminelle*, que toutes ces assonances et ces allitérations, que tout cela procure un frisson spécial et une terreur particulière ? Dans le sens strict d'un mot trop banal : cela incite à rêver, et prétendre que voilà le but de la littérature est une théorie qui en vaut bien une autre.

La plupart des *Proses moroses* et des *Histoires magiques* sont conçues dans cet esprit, à part quelques contes dont, — toutes qualités de style gardées d'ailleurs, — l'ironie hautaine et cinglante n'a d'analogue que celle du magnifique Villiers, qu'il admire d'ailleurs comme le Maître des

Maîtres, telles : *Distraction matinale*, *La Cloison*, *Le Phonographe*, *Les Cygnes*.

Cet œuvre de délassement, que tant d'écrivains voudraient avoir produit, comme le suprême épanouissement de leurs efforts et de leur vie, peut se diviser en deux parties assez distinctes : les œuvres de longue haleine et les contes.

Dans les contes et les plaquettes : *Les Litanies de la Rose*, *Le Fantôme*, *Théodat*, *Fleurs de Jadis*, *Histoires magiques*, *Histoire tragique de la princesse Phénissa*, *Proses moroses*, *Le Château singulier*, *Phocas*, *Le Pèlerin du Silence*, *Oraisons mauvaises*, *Les Saintes du Paradis*, *Hiéroglyphes*, aucun souci sinon celui de la perfection dans une composition restreinte. Cela donne au style une allure encore plus raffinée, ironique ou musicale que partout ailleurs. La délicieuse superfluité de certaines de ces pages fait songer à ces travaux compliqués et délicats que polissaient, au milieu du bruit des sièges des Barbares, les décadents de Rome et de Byzance.

*Les Litanies de la Rose* sont un jeu verbal qui a sa raison d'être en soi-même, indépendamment de ce qu'un journaliste appellerait la pensée. C'est un livre à lire dans une solitude ornementée, à l'écart de toute réalité,... et *Fleurs de Jadis* aussi. *Le Château singulier*, *Le Pèlerin du Silence* sont des

sortes de contes à demi romans, d'une perfection arrêtée et cependant diffuse et rêveuse, qui donnent l'impression d'un certain idéal, réalisé.

La brièveté de tous ces livres est peut-être une des conditions voulues de leur beauté. La proportion extérieure manque davantage aux romans, parce que des œuvres comme *Sixtine*, *Les Chevaux de Diomède*, *Le Songe d'une femme* sont bâties sur des données fragiles et compliquées, qui ne sauraient s'accommoder du développement. C'est sous le poids d'une adventice beauté qu'elles ploient.

Et cependant ces digressions personnelles, ces explications psychologiques qui y sont intercalées n'ennuient point, ne donnent pas l'impression du remplissage et de l'inutile, parce que l'on finit par s'intéresser bien davantage à l'écriture d'abord et ensuite aux idées particulières de l'auteur.

Au bout de quelques chapitres, il devient indifférent au lecteur intellectuel, — le seul auquel Remy de Gourmont s'adresse, — que Hubert d'Entragues obtienne ou n'obtienne pas Sixtine *(Sixtine)*, que Diomède trouve le bonheur parmi toutes ses maîtresses *(Les Chevaux de Diomède)*, que les aventures galantes des amis et des amies aboutissent ou non *(Le Songe d'une femme)*. Ce qui attache c'est l'admirable finesse

de la psychologie, la culture et la complication des héros et leur élégante indifférence vis-à-vis de leur vie et de leur bonheur, c'est la savoureuse et ironique manière dont l'auteur introduit dans l'affabulation ses opinions personnelles sur les institutions et les mœurs, c'est le charme du détail, l'adorable imprévu de la digression et par-dessus tout la musicalité en soi de la phrase écrite.

Remarquez la volontaire progression descendante de l'intérêt de l'intrigue dans la succession de ces romans. *Sixtine* est l'histoire des atermoiements d'un honnête homme, — au sens XVII[e] siècle, — et trop raffiné devant l'offre d'une jolie femme qui finit par lui préférer un soudard. C'est un marivaudage moderne, prétexte à des psychologies sûres et délicates. Dans *Les Chevaux de Diomède*, Remy de Gourmont raconte l'histoire d'un jeune homme qui aime plusieurs femmes et dont cela ne remplit pas la vie, aventure déjà plus extérieure. Et *Le Songe d'une femme* se dépouille de tout intérêt d'intrigue pour se réduire aux dimensions du jeu pur et de l'amusement d'esprit.

Cette défiance de soi-même, ce goût d'humaniste pour l'écriture abstraite, ce choix de plus en plus restreint de sujets, ce resserrement volontaire

s'allient à une irrésistible poésie qui se fit jour dans la musique de la prose et parfois se montra très peu nue sous une surcharge de symboles dans des séquences mystérieuses, pleines d'allitérations, dispersées dans l'œuvre totale ou réunie en des volumes : *Hiéroglyphes*, *Oraisons mauvaises*, *Les Saintes du Paradis.* Même dans la prose simple d'ailleurs, cette façon de transposer la réalité ordinaire en réalité songée, de transfigurer la phrase la plus ordinaire par l'illumination d'une intime cadence et d'une sonorité suave et merveilleuse dépasse la poésie la plus arrêtée dans les limites de l'alexandrin le plus richement rimé.

C'est sur ce terrain neutre que se concilient le scepticisme et le lyrisme, et comment ne pas comprendre cet étrange phénomène d'un homme qui ayant jugé l'idée à sa valeur méprisable et fallacieuse d'image, a prononcé sur l'ivresse verbale des paroles aussi révélatrices :

*Les mots m'ont donné peut-être de plus nombreuses joies que les idées, et de plus décisives ; joies prosternantes parfois, comme..... d'un fol qui se grise au son des ferlins clos en son hochet : — car le mot n'est qu'un mot ; je le sais, et que l'idée n'est qu'une image.*

*Ce rien, le mot, est pourtant le substratum de toute pensée ; il en est la nécessité ; il en est aussi la*

*forme, et la couleur, et l'odeur ; il en est le véhicule.*

*Mais ce n'est pas pour cela que j'aime les mots : je les aime en eux-mêmes, pour leur esthétique personnelle, dont la rareté est un des éléments ; la sonorité en est un autre. Le mot a encore une forme déterminée par les consonnes ; un parfum, mais difficilement perçu vu l'infirmité de nos sens imaginatifs.*

***

Le critique qu'est Remy de Gourmont a pris surtout l'attitude de l'ironiste, et il peut bien se le permettre, n'étant, de par son éducation universelle, la dupe d'aucune supercherie dans le monde mental et possédant le coup d'œil le plus sûr et le plus aigu.

Il n'est pas morose : le critique morose est celui qui trouve que tout est mal parce que tout ne marche pas selon son idéal personnel, généralement étroit. Mais Remy de Gourmont n'a pas d'idéal restreint et personnel. Il n'aime que la Vérité, la Beauté et la Liberté, et il ne part pas en guerre pour d'autres motifs que leur défense. Il n'est pas non plus le sceptique absolu qui garde devant les pires injustices ou les pires sottises la même attitude stupidement rieuse que devant les événements heureux. Il garde l'équi-

libre entre ces deux extrêmes ; trop intelligent pour être morose, parce que la vie n'est pas forcément laide et que ce serait avouer une fâcheuse faiblesse personnelle, et trop intelligent aussi pour être le sceptique absolu, parce qu'il y a une hiérarchie dans les choses de l'esprit. Mais l'ironie, qui consiste à être impitoyable pour l'Erreur et la Bêtise et à ne laisser passer que le juste et le beau n'est-elle pas l'attitude la plus digne ?

Je fais une exception pour *Le Latin mystique* et *La Poésie populaire*, qui sont d'ailleurs des monuments remarquables d'érudition solide et de compréhension fervente, où l'ironie ne pouvait se glisser ; mais dans tout le reste de l'œuvre critique, même en ces pages toutes spéciales de *L'Esthétique de la Langue française*, il trouve moyen d'affirmer toujours, — avec quel esprit ! — son mépris et son rire pour la sottise contemporaine et pour, en général, ce qui est platitude, tautologie, paresse et tout ce que résume le mot, odieux pour lui, de démocratie.

L'absolue indépendance d'esprit s'allie, chez lui, à l'admiration la plus avertie pour les choses d'autrefois. Il sait la théologie et la mystique comme l'histoire des siècles révolus et il a une dilection spéciale pour tout ce que l'Eglise et les

vieux Etats représentent d'ordre, de hiérarchie et d'aristocratisme. La liberté lui est chère, mais il ne faut pas qu'elle ressemble à la licence et au débordement ; sinon il lui préfère l'autocratie la plus féroce ; il y a au moins là des chances de vie pour la beauté.

Son œuvre critique est considérable. Outre les œuvres que nous avons déjà citées, nous noterons *Le livre des Masques*, série de portraits littéraires sur les symbolistes de son temps, *La Culture des Idées*, *Le Chemin de Velours*, *Le Problème du Style* et *Physique de l'Amour*, attestant à quel point son talent est souple, armé pour toutes les incursions intellectuelles.

C'est déjà une chose prodigieusement surprenante que d'écrire *Les Chevaux de Diomède* et *Les Histoires magiques*, mais lorsqu'on pense que leur auteur au lieu de s'arrêter là, a su traiter, avec la même aisance souriante les questions les plus exceptionnelles d'art, de pensée, de morale, de grammaire, de casuistique, d'imagination et de physiologie, on reste confondu devant une telle universalité.

Oui, c'est vraiment la sensation d'universel que donne ce puissant esprit. Il rappelle les érudits du moyen-âge, qui faisaient des traités sur toutes choses. Mais tandis qu'ils se lais-

saient aller à leur faconde truculente et à leur verve fantaisiste, à la séduction des théories métaphysiques, à la facilité d'une science de tradition et sans contrôle, aux digressions du pamphlet, aux superfluités du mauvais goût, Remy de Gourmont sévère et plus strict ne prend dans les faits que lui livrent les manuels ou l'expérience que l'extrait le plus rare, ce que n'y vont jamais recueillir les vulgarisateurs ou les crédules du progrès.

L'ironie assure à sa méthode critique une méticulosité sagace, le sens des réalités et de la nature lui interdit de s'en tenir aux conclusions de la logique abstraite ; surtout enfin (et c'est ce qui donne à tout ce qu'il profère ce caractère étrangement indestructible et maître de soi), il ne concède jamais à l'esprit de finalité une parcelle de sa découverte. Immuablement ennemi de la sensiblerie moralisatrice, il manie avec prudence la chaîne des causes et des effets et nul comme lui ne voit et ne dénonce la rouille étrangère que peuvent avoir laissée sur les mailles pures et solides les mains intéressées des chercheurs d'explications. Il apprend et connaît et passionnément, mais ne veut que connaître.

Quelle littérature savoureuse, extrême, essentielle ! Des *Epilogues* à *Physique de l'Amour*, de *La*

*Culture des Idées* au *Chemin de Velours*, c'est une succession continue d'œuvres maîtresses, consciencieuses, indiscutables, de chefs-d'œuvres. La critique française n'avait peut-être jamais pu s'enorgueillir d'un homme dont la parole, volontairement réservée et sceptique, ait eu autant d'incorruptible autorité.

*
* *

Après la fin de ce siècle littéraire, proclamant le triomphe de l'Idéalisme sur le Matérialisme et le Naturalisme, de la beauté sur la platitude, de la vérité et de l'exactitude sur l'à-peu-près populaire et la généralisation hâtive de la fausse science, contempteur de la démocratie et de l'égalitarisme et amateur des siècles d'antan, paradoxal, savant, ironiste, humaniste et musicien de notre langue, tel apparaît Remy de Gourmont, compris de quelques rares esprits qui l'adorent, méprisant le succès, mais sûr des hautes estimes, et le représentant le plus intransigeant et le plus entier de la pensée libre, de l'élégance et de l'écriture raffinée.

Novembre, 1901. [1]

---

(1) Le lecteur est prié de tenir compte de la date inscrite au bas de certaines de ces études, quelques retouches seules les font différentes de ce qu'elles étaient à leur publication dans des revues. Depuis ces dates, ces écrivains ont évolué ou considérablement augmenté l'importance de leur œuvre. Le portrait n'a pas vieilli ; mais le personnage a vécu.

# PAUL CLAUDEL

Il faut que le génie ait une puissance magnétique bien particulière pour que les noms qu'il a consacrés pèsent d'un tel poids dans le cerveau des générations ignorantes.

Habitude pédante, psitaccisme ou compréhension, les gens qui parlent de Shakespeare sentent immédiatement qu'ils font allusion à quelque chose de mystérieux et de presque divin. La plupart ignorent son œuvre, mais ce nom magique leur sert et leur servira longtemps d'étalon imaginaire, appliqué à tout propos, avec ignorance et fracas, à telle gloire officielle ou à tel producteur habile qu'il vous plaira.

De telle sorte qu'il est bien difficile de dire de quelqu'un qu'il rappelle le grand Will, encore moins qu'il en procède, et davantage épineux si la chose est vraie. Nous sommes précisément en un de ces cas, disons le seul, car, depuis les origines

de la littérature française, nous n'avions jamais eu personne qui eût devant la nature une réaction d'images analogue à celle du poëte anglais. Nous voulons parler de Paul Claudel, l'auteur de *Connaissance de l'Est* et de *L'Arbre.*

*
* *

La décomposition analytique de ce terme : " ressembler à Shakespeare " offre un ensemble d'éléments dont presque aucun ne pourrait entrer dans la signification du mot : " poëte français ", qui aurait pour type, par exemple, Racine. Pondération, ordre, limites à la sensation ressentie ou exprimée, beauté verbale identique à elle-même : tel est l'idéal de notre écrivain classique. Les plus rebelles en apparence à la tradition se sont soumis d'instinct à ces règles pour ainsi dire ataviques. C'est que leur révolte n'était pas sérieuse, c'est que son échevèlement pactisait avec les habitudes de la race, la facilité des moules livresques, l'irrésistible tentation de la clarté immédiate, la crainte du ridicule et de l'excentrisme. Victor Hugo, même s'il avait eu l'intuition d'une forme de vers fluide, élastique, émotive et changeante, ne l'aurait jamais substituée à l'alexandrin, parce que cette rébellion formelle était plus impossible

à son tempérament de Gallo-Romain que les révolutions d'idées et de sentiments du romantisme. Le poëte anglo-saxon est, à l'encontre, rarement littéraire : il s'occupe peu des formules de ses devanciers, il voit la nature d'un œil amant, réceptif et illuminé, qui la reflète en irradiations vibrantes : peu lui importe si ce faisceau de rayons peut s'insinuer par la petite fenêtre d'une tragédie ou d'un poëme à contours fixes, il va jusqu'à l'extrême limite expressive de sa vision intérieure, il est tendu sans relâche sur un lyrisme excessif et surhumain. Il est plus vivant que noble et correct. Paul Claudel est peut-être le premier poëte de langue française qui soit de la même lignée. Il suffirait de son exemple pour prouver la vanité de la conception de notre tradition classique et même de toute tradition et pour redonner à l'ingénuité, dans l'art, sa place supérieure usurpée par la culture et les artifices raffinés du talent.

* * *

L'homme qui est destiné à devenir un grand poëte subit extérieurement les conditions de la fraternelle banalité que supportent les épaules des médiocres et des pires. Mais sitôt que ses yeux

s'ouvrent, il éprouve les effets de cette malédiction dont parle Baudelaire : il voit ce que ne voient point les autres ; ne trouvant aucune concordance entre sa vision et celle de son entourage, il s'accoutume à résorber en lui ces images merveilleuses et à s'en composer un secret univers dont sa bouche taciturne ne raconte jamais rien, mais que révéleront par échappées ses livres futurs.

Il prend ainsi l'habitude de la contemplation et de la solitude. L'haleine verbale qu'échangent les bouches de la foule se surcharge avec le temps d'une opaque fétidité qui voile, déforme, altère et ronge les contours et jusqu'à l'essence des choses. L'imagination du vrai poëte se dégage de cette atmosphère pernicieuse et va vivre à l'écart dans l'éther pur et lucide où les formes s'accusent dans leur netteté extérieure comme dans leur symbolique et essentielle transparence.

Paul Claudel mena cette vie retirée qui seule peut sauvegarder l'intégrité de la contemplation. Très jeune, il quitta Paris, ses études faites, et depuis huit ans, sous le prétexte humain d'un poste diplomatique, que ce soit dans l'Amérique obtuse et vertigineuse ou sous le ciel de l'Orient immémorial et primitif, *il voit.*

Entre son regard et le monde extérieur, il

interpose aussi peu que possible de littérature : les nabis, Shakespeare, Mallarmé et Rimbaud. Ce sont sans doute de fort dissemblables maîtres, mais leurs écrits sont un cristal qui n'altère pas les formes et les couleurs du monde ; bien plutôt projettent-ils une sorte de clarté qui permet de voir de plus profondes analogies : ingénuité primitive ou raffinement de l'art, ils sont vierges de formules.

Tous les effets de leur influence se réduiront donc à peu de traces : dans les premiers drames, un dialogue où les interjections et les métaphores rappellent la Bible et les tirades du grand tragique anglais ; dans les poëmes en prose, des constructions de phrases mallarméennes, balancées et larges, où les incidentes occupent une place particulière inattendue ; et parfois une manière de rendre par l'écriture les sensations visuelles mélangées de la réalité et du demi-rêve employée par l'auteur des *Illuminations*.



A vingt ans, Paul Claudel composa sa première œuvre : *Tête d'Or*, étonnante révélation, ardente, échevelée, réfléchie, mystérieuse, sombre et traversée d'éclairs comme un ciel d'orage. Elle ne

ressemble à rien et ferait reculer le plus audacieux metteur en scène, quoiqu'elle soit d'un héroïsme théâtral qui exhausse sur des cothurnes démesurés des protagonistes dont la tête rejoint les frises d'un firmament élémentaire.

Dans un champ où le paysan Cébès enterre sa femme, passe Simon Agnel, qui exhale un immense et vague désir de grandeur et de véhémente exaltation. Il s'unit à Cébès par un pacte dont le sang de son flanc qu'il blesse est le sceau ; plus tard, il devient général de l'armée qui sauve le pays, envahit le palais du roi qu'il dépossède et, après avoir conquis l'Europe, vient expirer sur le Caucase. C'est là que, seule, abandonnée, misérable et tout à l'heure volée de son dernier morceau de pain par un déserteur, le rencontre la princesse, fille de l'ancien monarque. La rancune et la douleur fondent dans l'effervescence de l'amour qu'à l'instant final ils se jurent. La pièce est remplie de situations inexpliquées : les ellipses des sentiments qui amènent un personnage à agir dans un sens imprévu sont d'une fréquence désordonnée : il y a de sérieuses invraisemblances, mais ces défauts n'en sont pas plus qu'on ne pourrait appeler taches les reflets d'ombre qui passent à la surface d'une braise ardente. Les situations scéniques, quoique d'un emphatisme splendide,

ne sont que des prétextes à paroles surhumaines, prononcées en face de la nature par des êtres qui ont le corps entier plongé dans le bain pénétrant de sa substance et de ses formes. Ils palpent le monde extérieur avec plus que tous leurs sens, avec des antennes plus tactiles et plus vibrantes que de faibles organes, avec une âme subtile et diffuse. Ils crient d'enthousiasme comme s'ils étaient sans répit tendus sur cet arc d'extase qu'il n'est donné à l'homme de plier qu'à de si rares minutes.

C'est par leurs yeux que coulent les larmes des choses. Ce sont des héros. Ecoutez Tête-d'Or mourir :

TÊTE-D'OR. —... *O soleil ! Toi, mon*
*Seul amour ! ô gouffre et feu ! ô abîme ! ô sang, sang ô*
*Porte ! Or ! or ! Absorbe-moi, colère !*
LA PRINCESSE. — *Comme sa soif le soulève !*
TÊTE D'OR. — *Je vois !*
*Une odeur de violettes excite mon âme à se défaire.*
LA PRINCESSE. — *Tête-d'Or, pensez à moi.*
TÊTE D'OR. — *O Père,*
*Viens ! ô Sourire, étends-toi sur moi !*
*Comme les gens de la vendange au-devant des cuves*

*Sortent de la maison du pressoir par toutes les portes comme un torrent,*

*Mon sang par toutes ses plaies va à ta rencontre en triomphe !*

*Je meurs. Qui racontera*

*Que, mourant, les bras écartés, j'ai tenu le soleil sur ma poitrine comme une roue ?*

*O prince vêtu de gloire,*

*Poitrine contre poitrine, tu te mêles à mon sang terrestre ! bois l'esclave !*

*O lion, tu me couvres ! ô aigle, tu m'enserres !*

On peut se rendre compte, sur cette simple citation, de la singulière chose que reste cette poésie, au point de vue formel. Ce ne sont pas des vers libres, ni même aucunement des vers. Ni rimes, ni rythmes intérieurs, ni rien de ce qui constitue les ordinaires prosodies. Ce sont des laisses de prose lyrique dont la longueur est réglée tantôt d'après l'importance émotionnelle des mots et tantôt d'après la durée de la respiration. Cette forme, adoptée une fois pour toutes, prévaudra dans les drames postérieurs.

Paul Claudel est né mystique. C'est un catholique absolu. Il voit les choses religieusement. *Tête-d'Or* projeta hors de son cerveau le trop-plein d'un héroïsme juvénile, exaspéré, touffu. Les

drames qui suivirent n'ont pas perdu cette vigueur; bien mieux, ils la font paraître plus grande d'être plus stable et plus savamment dirigée. La littérature religieuse, nous allions dire sacrée, s'enrichit là de quatre magnifiques témoignages.

Une même conception unitaire du dogme et de la morale les relie, expliquant leur titre symbolique commun : l'*Arbre*. *Tête-d'Or* en fut la première branche, irrégulière, anticipée, bizarre ; mais au sommet du tronc puissant quatre rameaux rayonnent, chargés des fleurs de l'Image et des fruits âcres et substantiels de la Foi. *L'Echange* fixe la forme idéale que doivent prendre les rapports de l'homme et de la femme. *La Ville* termine une révolution incendiaire par les paroles pacificatrices et impérieuses que prononce l'évêque Cœuvre en signe de première pierre posée à l'angle du futur édifice civique. *La Jeune fille Violaine* est la plus définitive apologie du sacrifice chrétien devant le bonheur et l'ordre de la famille. Enfin, *Le Repos du septième jour*, plus intransigeant encore, nous présente un Empereur de Chine, nouvel Œdipe pressé par ses peuples affamés, qui, descendu aux Enfers, en revient avec l'ordre de faire observer l'allégorique repos dominical, condition unique de délivrance. Le mariage, la famille, la cité, l'état trouvent successivement leur commun salut et

leur sanction dans l'observance des lois chrétiennes; et plus le dogme est étroit, plus le chemin est sûr. Claudel est un esprit qui ignore volontairement les différences, les compromis, les digressions, les biais et toutes les fuites. Il voit droit, les yeux arrêtés d'être obliques par l'appui contre ses tempes pensives de ses deux mains parallèles.

Et qu'on ne croie point que ce goût de l'Unité sans nuances, que ce dogmatisme apporte le moindre obstacle à la beauté formelle. Il semblerait au contraire que, l'univers considéré sous cet angle d'ascétisme, les choses les plus inertes ou les plus familières s'accusent selon des reliefs inattendus, à la lumière d'un nouveau soleil. La psychologie des personnages est âpre, profonde et générale ; les types de synthèse, au lieu d'être d'un symbolisme facile, traditionnel ou mécanique, font se crisper des muscles vivants et rayonnent d'yeux intenses. La vie circule dans les veines de ces drames, on la sent passer en ondes vibrantes, on assiste à l'échange tourbillonnaire du sang de l'homme et de la sève de l'espace. Ils plongent dans le plasma sacré de l'existence élémentaire, ils en ont conscience, ils le crient superbement. Les plus grossiers, les plus superficiels saisissent ce qu'il y a de profondément significatif et naturel dans l'arbitraire fonction qu'ils exercent.

Entendez Thomas Pollock Nageoire se sentir le souverain de la monnaie :

THOMAS POLLOCK NAGEOIRE. — *Je suis tout !*

*J'achète tout, je vends tout. Si vous avez des vieux souliers à vendre, apportez-les-moi.*

*Rien n'est pour rien. Toute chose a son prix.*

*Ne donnez jamais rien pour rien.*

*Mais est-ce que vous n'avez jamais vu ma maison de New-York ?*

Old Slip see ?...

. . . . . . . . . . . . . . . . .

*Il y a beaucoup de choses là-dedans. Comme les dynamos sont dans le sous-sol des hôtels et comme les églises sont bâties sur les ossements des saints, toute la fondation*

*Contient l'or et l'argent dans des coffres-forts qui sont rangés comme des foudres et le dépôt des titres et des valeurs.*

*Et comme le dimanche on envoie la petite fille chercher la bière dans un pot,*

*C'est ici qu'on va tirer son argent.*

*Et au-dessus est la caisse.*

*Au milieu est la caisse, et à droite est ma banque et à gauche l'office de prêt et d'armement.*

*Et en haut, c'est là que je suis, et là est le service télégraphique.*

*Toc, tac, tac !*

*Voilà Chicago ! voilà Londres ! voilà Hambourg !*

*Et je suis là comme au milieu de mains qui font des signes, comme quelqu'un qui écoute et comme quelqu'un qui demande et qui répond.*

. . . . . . . . . . . . . . . . .

*Well ! Il faut du nerf alors que vous vendez ferme comme si vous saviez tout,*

*Quand je ne sais pas le temps qu'il fera demain ; chaque jour a son cours, mais moi je connais les choses elles-mêmes.*

*J'ai fait toutes sortes de* jobs, *vous savez ! je connais tout, j'ai tout vu, j'ai tout manié, j'ai traité tout.*

*Et je sais comment ça se fait, et où ça pousse, et quel est le prix de transport, et quel est le stock sur le marché.*

*Et le taux de l'assurance, et j'ai les échéances devant les yeux, et je connais l'arithmétique aussi.*

*Et je suis comme un marchand dans sa boutique, comptant.*

*Car le commerce tient*
*Une balance aussi comme la justice ;*
*Et je suis comme l'aiguille qui est entre les plateaux.*

Si un simple négociant prononce de telles paroles, que diront de plus nobles ? Ils ont l'oreille collée contre la respiration de la terre :

*Laisse-moi* (dit Louis Laine) *regarder le jour qui s'achève et du bois se lève un goût et une odeur...*

. . . . . . . . . . . . . . . . .

*La journée finit et la mer de toutes parts*
*Monte, et elle sera pleine à cette heure où se lève un petit vent.*
*Maintenant je ferme les yeux au monde, ô odeurs ! ô odeurs qu'on ne sent pas ici !*
*O toute odeur de la rose et de l'herbe que l'on froisse dans ses mains !*

Ou bien, du haut des cimes, ils embrassent les lignes mouvantes du monde, d'un coup d'œil complet et total :

*Je vois,* (dit encore Louis Laine), *la terre paraître sous les flammes du soleil, et j'entends*
*Le craquement de l'illumination gagner*
*La terre sous la splendeur du soleil et les passants qui changent de place petitement.*
*Et les chemins de fer, et les maisons éparses, et les villes des hommes dans la poussière.*

## II

Réfléchi, solitaire, religieux, l'Extrême-Orient devait attirer Claudel plus que toute autre région

de la terre. L'Est est sa patrie d'élection, celle où l'homme vit au milieu d'une nature qu'il comprend et retrace, entière et vivante, dans ses arts et au milieu d'une civilisation immémoriale et traditionnelle qu'il remplit exactement du volume de ses désirs, de ses habitudes et de ses besoins. Une peinture fidèle, profonde et mystérieuse, nous en est offerte avec *Connaissance de l'Est*, le chef-d'œuvre peut-être du symbolisme, un des livres les plus merveilleusement écrits de notre littérature. ([1])

Depuis Baudelaire et Mallarmé, nous n'avions pas eu de poëmes en prose aussi parfaits ; depuis Chateaubriand et Flaubert nous n'avions pas écouté de phrases aussi pleines, aussi solides, aussi complètement sans tare. Les périodes se balancent et s'enchevêtrent comme des thèmes dont l'ensemble produit une orchestration verbale tellement prestigieuse qu'il est impossible d'être plus musicien avec les syllabes de nos dictionnaires. Elles décrivent et peignent avec un tel relief et une telle diffusion lumineuse qu'on ne sait point ce qu'un tableau pourrait offrir de plus coloré et de plus suggestif. Et l'intel-

(1) Plus tard *Connaissance du Temps* est venu compléter *Connaissance de l'Est*. C'est une œuvre du même symbolisme profond, de la même écriture concentrée et violente.

ligence savoure sous ces enveloppes sensibles une nourriture d'une étrange et enivrante concentration.

Tantôt Claudel nous explique, — avec quelle subtilité profonde ! — le symbolisme des mœurs orientales *(Pagode*, *Jardins*, *Théâtre*, *Çà et là)*, tantôt il trouve en des arbres, des rochers ou des animaux les significations idéales auxquelles nul n'avait prêté jusqu'ici attention (*le Banyan*, *le Cocotier*, *le Porc*, *le Pin*), tantôt il décrit des nuits ou des paysages, analogues aux sites que rêva Rimbaud, où s'est déplacée la notion de la perspective ou de la durée, et qui se trouvent plus vrais d'être ainsi contemplés (*la Mer Supérieure*, *la Nuit à la vérandah*, *Rêves*.)

Citer est impossible, car il n'y a presque nulle raison de choisir un poëme plutôt qu'un autre. Cependant, telles pièces, *Le Sédentaire* par exemple, réunissent toutes les qualités de lyrisme, de style, de largeur, de mysticisme, de panthéisme, d'ingéniosité subtile et rêveuse. Elles peuvent servir à donner de Claudel une idée presque complète, puisque toutes les beautés mêmes des drames sont venues s'y fondre en une forme absolue. J'en transcris le premier paragraphe :

# VISAGES

## LE SÉDENTAIRE

*J'habite le plus haut étage et le coin de la demeure spacieuse et carrée. J'ai encastré mon lit dans l'ouverture de la fenêtre, et, quand le soir vient, tel que l'épouse d'un dieu qui monte avec taciturnité sur la couche, tout de mon long et nu, je m'étends, le visage contre la nuit. A quelque moment soulevant une paupière alourdie par la ressemblance de la mort, j'ai mélangé mon regard à une certaine couleur de rose. Mais à cette heure, avec un gémissement émergeant de nouveau de ce sommeil pareil à celui du premier homme, je m'éveille dans la vision de l'or. Le tissu léger de la moustiquaire ondule sous l'ineffable haleine. Voici la lumière, dépouillée de chaleur même, et me tordant lentement dans le froid délectable, si je sors mon bras nu, il m'est loisible de l'avancer jusqu'à l'épaule dans le consistance de la gloire, de l'enfoncer en fouillant de la main dans le jaillissement de l'éternité, pareil au frissonnement de la source. Je vois, avec une puissance irrésistible, de bas en haut déboucher l'estuaire de magnificence dans le ciel tel qu'un bassin concave et limpide, couleur de feuille de mûre. Seule la face du soleil et ses feux insupportables me chasseront de mon lit, seule la force mortelle de ses dards. Je prévois qu'il me faudra passer la journée dans le jeûne et la sépara-*

*tion. Quelle eau sera assez pure pour me désaltérer? De quel fruit, pour en assouvir mon cœur, détacherai-je avec un couteau d'or la chair?*

*
* *

Les œuvres de Paul Claudel sont une preuve magnifique à cette constatation que le mysticisme le plus dogmatique peut coexister avec l'imagination la plus spontanée, et peut même la féconder, lui donner une profondeur réfléchie, comme une sanction et une règle. Mais, à supposer que l'on ne voulût pas reconnaître le rapport qu'il y a entre les principes de cette foi et les enthousiasmes de cette riche sensibilité, il faudrait quand même s'incliner devant l'incontestable génie qui inspire ces conceptions et qui en émane, devant cette inépuisable puissance d'images et devant le talent aigü, complet et secret qui sut infuser à la vieille tradition de la phrase périodique française la sève d'un lyrisme neuf, consumé d'intelligence et si vibrant de couleur et de lumière.

Mars 1902.

# ANDRÉ GIDE

ET

# L'INQUIÉTUDE PHILOSOPHIQUE

Dans une admirable lithographie, M. Henri Bataille nous montre d'André Gide une image frappante de ressemblance physique et morale : accoudé et renversé, la moustache tombante, il a l'air las de ce qu'il a dit et de ce qu'il va dire. La bouche vient certes de s'arrêter tandis que les yeux, d'une finesse et d'une acuité inexprimables, semblent autant sourire de la déconvenue d'un auditoire que savourer le plaisir de la compréhension mutuelle.

Tout l'écrivain révélé par ses livres jusqu'ici parus est contenu dans cette double définition : l'homme, qui parle, éveille une idée profonde, la pousse au paradoxe, en rit avec vous ; puis vous quitte brusquement pour, en riant aussi de vous-même, fuir vers une autre idée, l'antipode de la première et continuer ainsi, avec une telle négligence de transitions qu'elle suffit à éveiller une

inquiétude, celle d'une obscurité qui recèle un secret.

Mais le moment de l'hésitation, cette minute vertigineuse où, comme un pendule, l'esprit projeté à une hauteur absurde et logique reste immobile avant de revenir, ce moment d'inquiétude et de folie est si court, il précède si immédiatement le calme d'un balancement équilibré, que, dans la forme modelée autour du cerveau où se passa ce drame, sur cette physionomie ironique il ne reste plus rien de tragique, rien, sinon peut-être, au fond des yeux, deviné plutôt qu'exprimé, un vague reflet d'angoisse, d'une angoisse jusqu'ici métaphysique et idéale, mais qui est sur le point de devenir profondément humaine et plus féconde.

* * *

Les œuvres principales d'André Gide, non pas tant sous le rapport de leur masse ou même de leur importance esthétique qu'au point de vue représentatif d'une évolution sont : *Le Voyage d'Urien*, *Paludes*, *Les Nourritures terrestres*, *Philoctète*, *El Hadj*, *le Roi Candaule*, *Le Prométhée mal enchaîné*.

Si nous ne parlons pas de toutes les autres (comme *Les Cahiers d'André Walter*, *La Tentative amoureuse*, *Le Traité du Narcisse*, les *Lettres à Angèle*

et tant d'essais) ce n'est pas qu'il y en ait sans valeur : aucune n'est inutile. Dans le plus rapide des articles, ce subtil fait penser, suggère et trouble, mais l'étude s'éperdrait sur tant de surface. Il lui faut, dans une triangulation sommaire, ne rejoindre que les cîmes. C'est presque une nécessité critique.

*Le Voyage d'Urien* est une sorte de roman philosophique, l'histoire allégorique d'une âme ou d'une foule, mieux encore et selon l'expression de l'auteur lui-même : " *l'émotion même que nous donna la vie, depuis la naissance étonnée jusqu'à la mort non convaincue.* "

Des marins, partis pour les plus grands projets, s'épuisent en tentatives vaines, se leurrent par l'enthousiasme de leurs récits sur leur insuccès, se privent des voluptés offertes pour accomplir mieux de hautes actions et il leur apparaît à la fin que la lutte et l'effort sont en soi un but suffisant, en tout cas qu'il n'en est point d'autre.

Livre malgré tout décourageant et pessimiste, où l'impuissance de tous vers l'inutilité de tout se découvre, pathétique, sous le voile, d'habitude si obscur, du symbole.

Ici, en effet, une des choses les plus singulières, c'est que l'expression généralisée et symbolique des réalités leur confère une vigueur, une émotion,

un relief que leur expression directe obtiendrait peut-être à peine. Ce résultat est dû en grande partie à la forme du style, plein d'inversions, d'artifices interrogatifs, d'à-coups et de brisures ; mais peut-être aussi à l'émotion intime, que Gide prétend être " *algébriquement égale à la description d'un paysage* " — du paysage dont il parle.

Du *Voyage d'Urien*, *Paludes* diffère complètement. M. Gide qui, comme le Hamlet de Laforgue, réclame le héraut qui, devant lui marchant, lui épargnera les explications, croit nécessaire de donner les raisons de cette différence : simplement qu'il veut changer. Nous touchons à la manifestation de ce besoin de diversité qui le torture, et le soulage, inlassablement. La vie est triste quand elle est héroïque et sérieuse ; mais elle est ridicule et médiocre aussi : il faut le dire. *Paludes* est l'histoire d'un marais, celui dans lequel nous croupissons. Se moquer des gens qui s'y envasent, ce n'est pas dépasser le niveau du roman réaliste le plus fréquent ; mais rire de ceux qui, ne pouvant s'en dépêtrer, l'exaltent ou en désirent un autre, c'est précisément fermer toutes les issues à la respiration de l'âme et l'enclore dans un désespoir inexorable et fatal. Cet éclat de rire ne se termine pas même par le brisement d'un sanglot, mais il agonise dans l'étouffement d'un râle muet :

*— Que de fois, cherchant un peu d'air, suffoquant, j'ai connu le geste d'ouvrir des fenêtres — et je me suis arrêté, sans espoir, parce qu'une fois, les ayant ouvertes...*

*— Vous avez pris froid ? dit Angèle.*

*— Parce qu'une fois les ayant ouvertes, j'ai vu qu'elles donnaient sur des cours — ou sur d'autres salles voûtées — sur des cours misérables, sans soleil et sans air — et qu'alors, voyant cela, par détresse, je criai de toutes mes forces : Seigneur ! Seigneur ! nous sommes terriblement enfermés ! — et que ma voix me revint tout entière de la voûte. — Angèle ! Angèle ! que ferons-nous à présent ?... Tenterons-nous encore de soulever ces oppressants suaires — ou nous accoutumerons-nous à ne plus respirer qu'à peine — et prolonger ainsi notre vie dans cette tombe ?*

Le contraste est saisissant entre la bêtise sereine et satisfaite de tous : Angèle, Hubert et tous les autres et l'inquiétude du héros.

La fatalité ridicule domine ce livre. Nos actes sont déterminés. L'épanouissement du premier se ramifie aux racines du second, et ainsi de suite. Mais, dans cette chaîne perpétuelle, il n'y a pas de place pour la volonté. L'acte " détachable " est impossible. Le supposer serait absurde. Mais accepter le déterminisme n'est pas consolant. Et *Paludes* nous rejette dans le dilemme.

L'écrasante obligation de choisir entre la démence de la volonté et la terreur du déterminisme, même exposée par le moyen de cette piètre et amusante foule, est telle que ce passage comique équivaut en intensité d'émotion à la scène poignante et stupéfiante où Kiriloff, dans *Les Possédés*, pour se prouver qu'il est libre, est obligé de se croire Dieu et ne trouve pas autre chose en démonstration de sa divinité que le suicide, seul acte gratuit, détachable, libre. Nous arrivons ici à l'extrême angoisse métaphysique, la plus sombre et la plus désespérante.

*Les Nourritures terrestres*, peut-être sans autre raison que la réaction contre le désespoir de l'inévitable affirment qu'il faut vivre, cueillir le bonheur, tout aimer, s'enthousiasmer, avoir la ferveur. " *Nos actes*, dit l'auteur *s'attachent à nous comme la lumière au phosphore : ils nous consument, mais ils nous font notre splendeur.* " Ce n'est plus l'influence de Dostoïevsky, mais celle de Nietzsche, qu'on rencontre cette fois. (1)

Si l'on n'admet pas, dans une évolution littéraire, la logique mouvante de la vie, on ne peut pas aimer ce livre qu'ont détruit par avance les deux précédents. Il est conseillé à Nathanaël,

(1) Pure manière de parler. André Gide alors ne connaissait pas Nietzsche.

disciple supposé, d'agir, de déployer sa personnalité : mais *Paludes* a montré le ridicule de la vie, le leurre de l'action volontaire ; — de chercher en lui-même son but et de retrouver Dieu partout : mais *Le Voyage d'Urien* avait indiqué le néant du but et même de la personnalité.

M. André Gide apparaît plus que jamais l'interprète de plusieurs voix qui seraient en lui et qu'il laisserait entendre à tour de rôle. Toutes les tendances doivent aller jusqu'au bout de leur logique, sans qu'elles soient plus légitimes les unes que les autres. *Les Nourritures terrestres*, glorification de la joie humaine, de la volupté sainte et de l'action, s'emboîtent bien à leur place dans cette œuvre diverse, mais elles n'ont pas de prétention à une influence sur le futur. " *Nathanaël, jette mon livre*, " dit l'auteur après l'avoir terminé. Remords peut-être d'avoir laissé pendante la grande question précédente, besoin plutôt d'explorer d'autres contrées intellectuelles, il n'admet pas qu'une influence dure. La gymnastique de l'esprit ne développe point qu'une force ou qu'une tendance ; il faut qu'elle soit délocalisée, successive et diverse.

C'est pour ne pas avoir jeté le livre que quelques uns créèrent le Naturisme, avec son panthéisme sommaire, son enthousiasme facile, toute sa médiocrité d'imitation mal comprise. Avec M. Gide il faut

jeter les livres, se libérer de leur poids pour retrouver l'équilibre qui, sans cela, s'effondrerait dans l'absurde.

Si Philoctète n'est heureux que quand il est délié de l'obligation qu'entraînait pour lui la possession de son arc et si Candaule a comme devoir de montrer sa femme à tous et de la donner, parce qu'il faut se détacher, il n'y a pas au fond grande différence dans la leçon morale : c'est toujours, en vue d'une plus grande liberté de l'âme, le conseil de s'évader, soit d'un devoir, soit d'un plaisir.

Aussi bien devoir et plaisir apparaissent-ils, quand M. Gide en parle, choses semblables, d'ailleurs gênantes et qui commandent à des conséquences longues et inéluctables : ce qu'il appellera plus tard : *scrupules.*

Il fait la table rase de ce dont il l'a couverte pour pouvoir, sans encombrement ni incohérence, la recouvrir de nouveau et autrement. Mais il sait mieux que personne combien ce manège peut durer et qu'on ne doit le prolonger.

Dans une œuvre unique, et d'ailleurs assez courte, il laissera entendre à la fois toutes les voix. Ce tumulte le délivrera enfin de l'obligation de les interpréter successivement.

Le *Prométhée mal enchaîné* résume tout ce qui le précéda : l'étudier suffirait presque si l'on voulait

comprendre d'un coup le talent de M. Gide. Une analyse détaillée est nécessaire :

Prométhée descend à Paris et,dans un restaurant, déjeune avec deux personnes : la première, Damoclès, a reçu cinq cents francs dont il ne sait que faire et qui le troublent à tout instant ; la seconde, Coclès, a reçu un soufflet d'un homme qui lui avait demandé de mettre une adresse, au hasard, sur une enveloppe.

C'était un tour du Miglionaire qui, las de déterminisme et voulant faire deux actions complètement gratuites, s'était promis d'envoyer cinq cents francs à celui dont un inconnu quelconque, (lui ramassant son mouchoir) aurait mis l'adresse sur une enveloppe et, après, de donner un soufflet à l'obligeant.

Tout le ridicule de la supposition d'un acte gratuit apparaît dans le choix d'une donnée aussi saugrenue. Les angoisses de Damoclès, anonyme et sans histoire, quand ce billet de cinq cents francs vient jeter le trouble dans son existence, l'étonnement perpétuel de Coclès et sa peur de recevoir une nouvelle gifle, le rôle absurde du divin Miglionaire, ivre d'une liberté achetée au prix du désordre et de la démence, tout cela n'a pas d'issue, forcément, et, le conteur biaisant, une autre histoire commence :

Prométhée donne une conférence et parle de son aigle. “ *Il faut avoir un aigle.* ” On ne sait pas pourquoi. C’est une pétition de principes. Une pétition de principes est une affirmation de tempérament. Le tempérament de Prométhée s’affirme par cette formule : j’aime ce qui dévore les hommes : les aigles. S’enthousiasmant graduellement, il découvre qu’il aima d’abord les hommes, qu’il leur donna l’aigle à cause de cela, mais que, celui-ci les dévorant et étant leur beauté, il le leur préféra. Avant néanmoins de leur préférer complètement l’aigle, comme il les aimait encore quelque peu pour eux-mêmes, cette hésitation rendait l’animal gris, morose et laid comme un vautour. Il fallait, pour qu’il fût beau, qu’on le nourrît et qu’on s’y dévouât exclusivement. — C’est cette conscience qu’on appellera le vautour sans beauté, indigne des tourments qu’il cause. — Mais reparaît la pétition de principes : pourquoi l’aigle ? Sa beauté ne prouve pas sa raison d’être. Et Prométhée achève dans une angoisse terrible, dans un finale d’une véritable beauté lyrique.

Damoclès, au paroxysme de la détresse que lui cause l’ignorance de son devoir : (à qui rendre les cinq cents francs ?) meurt dans le désespoir. On l’enterre. Et Prométhée raconte, devant sa

tombe, l'histoire de Tityre, le célibataire entouré de marais (ironique rappel de *Paludes*) qui devient l'esclave du chêne qu'il a planté au point d'être obligé de bâtir autour une ville. Il ne raconte cela que par réaction contre l'histoire de l'aigle: celle de l'aigle était pathétique, celle de Tityre ridicule : dans le premier cas, il faut se soumettre à l'obligation de beauté et dans le second s'échapper de l'obligation simplement obligatoire.

Puis Prométhée, ayant mangé son aigle, meilleur parce que mieux nourri, avec une de ses plumes relate cette aventure.

Tout M. Gide est dans cette boutade. Partir d'une donnée, ou baroque, ou sérieuse, la développer logiquement, suggérer au passage des aperçus profonds, passer d'une idée à une autre par les associations les plus subtiles et les plus inattendues, atteindre le pathétique le plus intense, simplement en poussant à bout une plaisanterie rencontrée : tout ce désordre apparent est tramé sur une composition cachée et indéchirable dont on n'aperçoit les fils qu'à l'étude attentive et pour un instant. Il en reste comme le plaisir d'un secret entrevu.

Le style est exactement tendu et modelé sur la pensée. " *Mon émotion ne joue jamais avec le style par trop grand'peur qu'après le style ne se joue*

*d'elle ; elle a besoin des mots et cherche à se mettre bien avec eux ; il y a même désormais entre eux des affinités récipioques* ".

Celui de *La Tentative amoureuse*, d'*El Hadj*, des *Nourritures Terrestres* est balancé, fluide, voluptueux ; il rend la sensation d'une manière parfaite, il la suggère à un point vraiment rare. Celui de *Paludes* et du *Prométhée mal enchaîné* est bref à la fois et contourné, chargé d'incidentes et d'une syntaxe bizarre, ramifiée, et déconcertante comme l'ironie qu'elle exprime. Celui de *Philoctète* est grave et élevé, comme un antique. Celui des *Cahiers d'André Walter* et du *Traité du Narcisse* est d'une précision compliquée tout à fait spéciale. La sensation côtoie la métaphysique, elle s'y mélange, lui donne une force inattendue : l'essence même du symbole y est dévoilée.

Il est même assez remarquable qu'un ironiste aussi raffiné, aussi *retour sur soi-même*, ait pour la parfaite concordance du fond et de la forme un pareil respect.

Le phénomène s'explique doublement : d'abord M. André Gide est né grand écrivain ; ensuite la perpétuelle fuite de son intelligence devant tel problème mental prouve au fond qu'il se réserve pour les plus grands — et qu'alors son style sera parfait, identique à cause de cela pour tous les sujets.

S'il n'est pas dans toute la force du terme un styliste absolu, c'est en effet qu'il ne l'a pas complètement voulu. Il a tout ce qui constitue le don d'écrire bellement. D'admirables phrases éclatent à tout moment dans son œuvre comme des fleurs magnifiques dans un parc un peu négligé. Mais pressé de s'occuper d'une autre question, il passe, avec la promesse tacite de donner sa mesure plus tard.

*
* *

L'heure de l'échéance est arrivée. Il ne songe pas à s'y dérober. Des fragments d'une pièce intitulée *Saül* parus à *la Revue blanche* indiquent ce que sera une portion tout au moins de son œuvre future. (1) Biblique et shakespearienne, éminemment tragique et que faisaient pressentir certains passages pathétiques de *Philoctète* et du *Prométhée mal enchaîné.*

On peut déduire assez facilement ce qu'en sera le reste.

(1) Des livres comme *L'Immoraliste* et *Prétextes* sont plutôt que des œuvres d'évolution une sorte de retour en arrière, de coup d'œil dernier jeté sur l'ensemble d'un passé. A ce point de vue, *L'Immoraliste* peut-être comparé sans préjudice à la terrible, angoissante et pauvre confession de Maurice Léon : *Manuel du Petit Gendelettre.* Je ne connais pas de plus exactes monographies de la faiblesse.

M. Gide nourrit pour Dostoïevsky une admiration très grande : il s'est assimilé, nativement d'ailleurs et sans imitation, sa retorsion psychologique, ses dessous de composition, son exactitude de détail, un peu son émotion de pensée ; mais il lui envie ses qualités vivantes, qualités dont l'éloigne la stérilité du sourire.

Actuellement, il est excédé d'ironie. Cette frêle et étroite armature d'égoïsme intellectuel craque de toutes parts sous la poussée intérieure de l'observation étendue, de l'émotion et de la vie. Dans *Prométhée*, elle s'écaillait par larges places. *Saül* semble en être dépouillé.

D'ailleurs il caresse le projet d'un livre d'action et d'intrigue. Il n'est pas excessif de présumer que ce livre sera très beau : la tendresse vivante toujours soulevée de pensée lui donnera un caractère unique, en fera quelque chose d'analogue à ce qu'aurait pu produire la collaboration de Meredith et de l'auteur des *Frères Kamarazof*.

L'angoisse métaphysique est stérile parce qu'elle est sans issue. Le remords de ne pas avoir résolu les antinomies philosophiques tombe devant la certitude qu'elles sont insolubles. Continuer à y rêver serait d'un fakir, et le fakirisme est passé de mode.

Trop intelligent pour ne pas le comprendre,

trop possédé d'idées de justice et d'équilibre, M. André Gide fera servir les incomparables ressources de son talent et de son esprit à une œuvre touffue, générale, généreuse, d'un caractère plus universel, sans réserves enfin humaine. Il quittera la littérature de curiosité pour la littérature féconde et l'autorité de sa grave parole sera d'autant plus grande que cette parole aura jadis été plus suffoquée par les sanglots d'un rire profondément sérieux et triste.

Mai 1902.

# UN LYRIQUE DU NIHILISME : SUARÈS.

Le public d'élite, celui que la réclame n'influence pas et qui réserve son culte aux gloires authentiques et aux talents solides, n'ignore pas le nom de M. Suarès ; mais bien peu connaissent son œuvre entière. La plupart ont lu son remarquable " portrait " d'*Ibsen* dans la *Revue des Deux Mondes* et ses âpres et profondes pages parues à la *Renaissance latine* sous le titre : *Lord Spleen en Cornouailles*, et cela put suffire longtemps à tenir en arrêt leur curiosité ; mais, par suite de circonstances sur lesquelles il serait inutile d'insister, ses vrais livres (il en a déjà publié neuf, si je ne me trompe, depuis 1892) sont presque inconnus, tout au moins dans leur totalité et leur lien logique. Tirages restreints, éditeurs toujours différents, élévation peu commune des sujets, silence, tout au moins équivoque, de la critique, autant de raisons qui font que, pour beaucoup

de lecteurs, sa personnalité ne put que se laisser entrevoir à travers quelques pages de revue, tandis qu'elle s'expliquait et se développait tout à son aise, — théorie et sentiment, — au long de ces livres dont je n'ose me flatter de dire aujourd'hui, comme ils le méritent, ce qu'ils valent, ce qu'ils apportent et ce qu'ils révèlent.

*
* *

Il ne faut pas le suivre bien loin pour s'apercevoir que M. André Suarès est pessimiste. Il l'est comme on ne l'est plus, à un point extrême et avec une violence sans bornes, il l'est jusqu'au nihilisme, au nihilisme absolu.

A ce titre, il représente un cas extrêmement rare dans la littérature contemporaine, car celle-ci reflète et raconte une civilisation et des individus sollicités d'une façon pressante et péremptoire d'agir et de se remuer pour ne point mourir. Aiguisé par le raffinement du mécanisme, le problème de la faim, le plus vil de tous, est là, chaque jour exigeant une solution, et demain, il recommencera, et sans cesse. Le court répit qu'il accorde, — quand il en accorde, — ne peut vraiment laisser place qu'à des velléités

de bonheur, vagues à la fois et de tendances essentiellement positives, entièrement soustraites à l'examen de la pensée et de la réflexion.

La pensée et la réflexion tuent l'idée du bonheur et remplacent son désir par les froides certitudes du néant universel. Mais comme il faut du temps et du loisir pour penser, il en faut bien davantage pour être triste, — triste avec méthode —, et c'est ce qui explique que toutes les métaphysiques et les morales basées sur l'idée du *rien* n'ont pu s'épanouir que dans des civilisations relativement sauvées de la bousculade du progrès matériel et des rêves démocratiques, en Orient par exemple. Les peuples de l'Occident ont plutôt limité leurs buts à leurs actions même.

Je ne vois guère en France d'écrivains entièrement pessimistes, car ici, une fois accomplie la lutte vitale, d'ailleurs assez douce, les loisirs qui nous restent, les bonheurs modérés que nous nous accordons, à notre taille et à la taille de la vie, sont assez adroitement enlevés à l'examen de la corrosive raison. Les pessimistes, chez nous, seront Chateaubriand, Baudelaire : âmes souffrantes sans doute, esprits hantés de l'abîme, mais hommes qui veulent garder la science de vivre, malgré la brièveté de vivre.

Le pessimiste absolu ne peut pas vouloir garder cette science, dont la vanité définitive l'obsède. Et c'est cela qui le caractérise.

Je songe à Jules Laforgue, qui pourtant fut torturé par l'idée de la mort, mais quelque chose l'attachait à la vie : l'amour de celle qu'il appelle " sa *sœur humaine* ", le goût des arts, jusqu'en leur matière et les secrets de leur technique, et quelque lueur de la flamme évangélique. Remontant bien plus haut, si j'évoque Pascal, je me souviens que, s'il avait brûlé tous ses vaisseaux, c'était pour se réfugier dans le Christianisme, seule arche sauvée, et que projetant au delà de la mort, son besoin de félicité, il attendait, sûr de sa foi, le passage et la métamorphose.

Mais aujourd'hui je viens de lire quelqu'un qui ne garde, dans le pessimisme, ni nuances, ni compromis, qui ne s'est rien réservé et que rien ne détourne ni ne distrait de sa certitude épouvantable.

Nul système chez lui : il mépriserait plutôt les théories et les principes. Floraison de sa sensibilité blessée, conclusion de tous ses raisonnements, s'impose cette connaissance absolue, inattaquable, immobile du rien final et total contre lequel aucun élan ne peut prévaloir, flots vains et creux, cris de passion et de folie. Il en

arrive à dire, avec le mépris tranquille de toute autre erreur :

*Du reste, presque toutes les âmes puissantes sont douloureuses. Le plaisir de vivre n'est qu'un " incident " : il n'a pas de profondeur* (1).

Mais comme *pessimisme*, *nihilisme* ne sont que des mots, examinons ce qu'ils représentent de concret dans la sensibilité de M. Suarès et comment ils y sont devenus aussi vivants qu'elle-même.

Il n'est pas entré sans révolte dans ce cercle fatal. L'homme a un cœur qui, jusqu'à son dernier battement, refuse le désespoir éternel que lui propose la raison. Celui du poète qui chanta *Sur la mort de mon frère* était plein d'une tendresse infinie. Il faut lire ce livre terrible, de larmes, de sang et de douleur pour se rendre compte de la lutte acharnée qu'y soutiennent la désespérance et l'amour. Pas un instant, malgré les cris du cœur déchiré, l'intelligence n'admet le moyen ni même l'idée d'une fuite, de la plus infime issue au " système clos " de la Fatalité, qui fait du cadavre " *la chose sans nom* " et de son âme un éparpillement infini, inconnais-

(1) *Ibsen:* Revue des Deux-mondes, 15 août 1903, page 860.

sable. Mais pas un instant non plus, malgré sa certitude, le cœur ne supporte cette notion imposée par l'intelligence. Ni celle-ci, ni lui ne désarment et le livre s'achève par l'axiome et la protestation. Angoissante lutte, mais dont l'issue, quoique retardée, est certaine.

Encore une fois, Pascal, franchissant le cercle inéluctable, serait tombé dans l'espace aérien de l'irréel où la Foi, aérienne et irréelle, l'attendait pour l'y soutenir. Mais M. Suarès ne peut pas croire : et, partant, méprise la fuite.

*Pascal, dit-il, se confie même au néant : il a l'infini du cœur et la vie éternelle en récompense ; il les attend de Dieu même, enfin. Non pas d'un dieu qui n'est que dans les mots, sans forme et sans action, non pas d'une idole verbale : mais d'une personne, d'une volonté vivante comme sa création. J'ai eu un père et un enfant que je n'ai plus. Je saurais me remettre de moi-même à un cœur qui peut tout, qui donne la vie comme il la prend, et, comme il l'a reprise, peut la rendre. Mais mon père est mort ; mon enfant est mort, et pour lui, je n'ai rien pu faire. Et que suis-je, déjà, moi-même ? J'appelle rédemption, la vie de mon amour. La science règne, mais sur la mort. Hélas, je connais ce pouvoir absolu, et je n'espère plus m'y soustraire. Je suis le sujet de choix que cette reine*

*tue, après l'avoir initié à ses mystères. Pascal, lui, s'est assuré le salut.*

Et, plus loin :

*Voilà donc ce grand nihiliste en possession d'une vérité, qui les contient toutes, et les certifie ou les annihile. Que serait-ce de lui, moins cette vérité ? — Le néant total et la mort où je suis. Où vous serez* (1).

M. André Suarès méprise, on le sent bien, le froid mécanisme de l'intelligence, mais il ne peut l'empêcher de lutter avec le cœur, là comme dans tous ses autres livres. Pathétique éternel, mais renouvelé par la fièvre de l'expression. Le désespoir est au bout de tout.

Les esprits d'aujourd'hui, de Jules Laforgue à Rémy de Gourmont, disent : " Cultivons notre jardin. Vivons ". Ils savent bien, eux aussi, que le noir géant de la Fin, au moment de la récolte, d'une chiquenaude bouscule le jardinier, comme une fourmi sur son tas. Mais on dirait parfois que cela leur est égal, et du reste peut-être détiennent-ils la sagesse. Le premier parla avec suavité des petits bonheurs de l'amour, le second trouve

(1) *Sur la mort de mon frère :* Pascal, le grand nihiliste.

d'âpres joies à la certitude scientifique, limitée à elle-même. Personne ne s'occupe de plus tard.

Mais " Vivons " est un conseil qui ne vaut que pour ceux ayant envie de vivre. Les autres sont semblables à ces dormeurs qui ne peuvent plus retrouver le sommeil, une fois qu'ils l'ont perdu, parce que l'heure du lever, pour lointaine qu'elle soit, les obsède. Ils veillent, crispés.

*La profonde Terreur est le regard de la Pensée.*

*Il n'est rien que le Sage n'accepte ; mais il sait l'horreur de ce qu'il a accepté.*

*Il sourit, l'homme qui sait. Ha, le sourire est le masque divin de la peur.*

*Le sage a vu, hélas ! Et sa pire frayeur vient de la vanité même d'être effrayé.*

*Il penche la tête dans l'épouvante de ce qu'il accepte : car il s'y sait forcé* (1).

Tout finissant par la mort, et les destinées d'après la mort n'étant pas le moins du monde certaines, la vie n'a plus de valeur. C'est bien simple.

Toutes ses significations, ses plaisirs, ses accidents tombent à rien. Elle se réduit à un terrible

(1) *Images de la Grandeur :* Terreur.

minimum : le fait de respirer, je pense, et rien d'autre. Par une constitution immuable de notre esprit, ce qu'elle offre ne peut être goûté qn'avec une espérance quelconque de prolongement. Si cet espoir tombe, on se retrouve en face d'une moyenne de quelques années, réduite par tous les accidents imaginables, cernée par l'enfance, la vieillesse et les impossibilités matérielles et morales dressées entre notre désir et nous.

La vie n'est donc plus cette projection de notre sensibilité, cette illusion de longs bonheurs prochains, mais un espace vague et incertain entre deux bornes trop certaines. Les sentiments qu'on y éprouve, les passions dont on y est le jouet, participent de cette inconsistance. Amour, amitié, tendresse, colère, ambition, luxure, avidité de connaître referment leurs pauvres mains sur du vide. Formes que l'inconsciente nature imposa à notre besoin de perpétuation, elles s'évanouissent, leurs rôles remplis, et nous sommes toujours les dupes de ce vaste songe.

Rien de plus durable ni de plus louable dans les nécessités sociales. La cité, l'état, la guerre, les lois ne représentent que quelques sécurités plus fortes entourant l'exercice et la satisfaction des instincts primordiaux. Prolongeant la race, ces institutions ne font rien pour l'individu, qui meurt

aussi vite. Elles ne sont donc plus rien. Et la religion n'est rien puisque, négligeant les problèmes temporels pour établir une espérance dans l'au delà et l'éternel, elle ne peut pas en prouver la vérité.

Quant à la civilisation et au progrès, le nihiliste n'en discute même point les imperfections, il y est indifférent. Puisqu'ils ne peuvent rien pour ajouter un jour au présent, qu'importe qu'ils le rendent confortable ? Ils n'en arracheront jamais l'inquiétude.

Voilà en quelques lignes l'examen des attitudes du nihilisme en face de toutes les démarches de la vie : vérification détaillée de toutes les illusions, aboutissant à une négation universelle. Il ne restera absolument rien que l'énoncé même de la loi qui servit à tout détruire : la constatation de la force, et, en dernière analyse, son culte, puisqu'elle est, enfin, l'unique réalité.

La Force ! Suprême idole et toujours la seule, enfin dépouillée de tous ses masques, éventée en toutes ses ruses. La voici. Elle a la figure massive, stupide, impénétrable et sans regards du boulet. Elle a toujours raison. L'imagination du poète éblouie par ses allures et ses métamorphoses, le raisonnement du nihiliste enfin arrêté devant l'obstacle de la chose vraie et solide conspirent,

chez M. Suarès, à reconnaître en la Force le seul miroir capable de réfracter leurs rayons, qui portaient jusqu'ici dans le vide. C'est l'unique manière plausible d'expliquer comment ce contempteur acharné des illusions du cœur et de l'esprit admet, enfin, quelque chose.

La Force !

Mais de quelque beaux noms que la colère du poète enveloppe l'ennemie, c'est toujours elle : la Mort ; et l'obsession recommence. Toutes les manifestations de l'énergie : — phénomènes mécaniques de l'atome inconscient ou activité plus complexes des civilisations créant les fantômes de l'ordre et de la durée, — toutes vont à la mort avec une telle nécessité qu'on se demande si, au lieu d'être surprises par elle, elles ne l'ont point au contraire préparée.

J'ai lu peu de livres qui soient imprégnés autant que ceux de M. Suarès de l'effroi sacré, de l'idée fixe terrible, ni surtout avec cette constance, cette violence. Il en arrive à prononcer des paroles inoubliables :

*La vie n'a que deux antennes pour tâter la mort qui l'épouvante, et qui stupéfie sa croyance : l'extrême amour et la passion de la beauté. La méditation de la beauté et la vue de la mort ont des profondeurs*

*mitoyennes ; c'est dans les régions du total amour, soit qu'il délire, soit qu'il perde son sang par quelque incurable blessure. L'excès de la vie fait l'excès de la mort. Nous avons ainsi nos deux palpes de peur* (1).

Et à hurler le cri de la terreur sinistre :

*Et tout vire dans le vertige hagard de ce qui n'a plus de nom ni de figure... Ah ! dégoût, saveur du vide, rançon de l'acte.*

*Mais le pire, le pire sort du fourreau de l'âme dévorée :*

*Des poignards rouges de sang, à la pointe noire de poisons accumulés : les pensées de la mort furieuse.*

*Les idées de la mort se dressent, dardées en reptiles : tuer et se tuer..., tuer encore et se tuer...*

*Les fumées du meurtre et l'encens de la mort montent en tournoyant de la cuve où le spleen se tord et sue... Je crie dans les chaînes, Titan.*

*Et je suis un sépulcre pensant, préparé pour la mort* (2).

Cependant, il faut vivre. Du fait qu'un homme ne se suicide pas, c'est qu'il accepte, et il lui faut s'accommoder de l'impasse où il est jeté. Nous

---

(1) *Sur la mort de mon frère :* La sainte lâcheté de la vie.

(2) *Images de la Grandeur :* Ivre de spleen.

avons vu que, pour *consentir à rester*, M. Suarès n'a point pris les moyens habituels aux plus hauts esprits. Il lui est impossible d'oublier l'image épouvantable, et ce qui sert à d'autres de diversion ou de sommeil ne lui semble, à lui, qu'un appel plus inexorable, une ironie plus raffinée.

Que fera-t-il, cependant ?

*Qui voit la mort dans sa plénitude, il n'a que trois partis : Mourir. Ou croire à la cause qui donne, qui ôte, et qui rend la vie. Ou créer à son image, en attendant la mort, l'ombre de la vie.*

Et il ajoute immédiatement :

*Trois partis dont pas un n'est au choix de l'homme; il ne choisit pas celui qu'il veut suivre ; il suit celui pour lequel il a été choisi. La plupart des hommes se donnent l'illusion d'être, et de se poursuivre dans leurs enfants : heureux sont-ils, — cette foi de la chair leur demeure. Les autres n'ont qu'à se tuer, ou se mettre à genoux cherchant leur Père, et l'implorant s'ils l'ont trouvé.*

*Ou bien, plus malheureux que tous, sachant la vanité de ce qu'ils font, en l'oubliant un peu du temps qu'ils sont à le faire, ils s'enivrent d'une création, où le rêve de la vie lui-même fait un rêve. Voilà la force*

*puérile de l'art. Les plus grandes œuvres sont les plus douloureuses, et par là peut-être les plus vaines. C'est le culte, où la sainte lâcheté de la vie nous condamne, jusqu'à l'heure de payer ce répit de notre tête* ([1]).

C'est clair.

M. Suarès est poëte, nous verrons tout à l'heure à quel degré. Mais quelque chose frappe, au premier moment, chez cet obsédé de la mort : la hantise de la grandeur. Puisqu'il faut accepter cette consolation *puérile* de l'art, qu'au moins on aille vite au plus haut, qu'on étreigne les plus vastes spectacles. Son plus beau livre peut-être s'appelle *Images de la grandeur* et, vraiment, il est d'inspiration magnifique. Il dérobe à la source inépuisable des forces élémentaires une vie violente et splendide.

Voici enfin un point fixé, un terrain sauf dans la débâcle universelle. Le nihiliste va vivre, il va s'occuper de la vie. La Nature, qui ne se soucie point de la Raison, a déposé en cet homme, en même temps que cette Raison, les secrètes énergies qui font qu'un poète existe pour recueillir des images et les exprimer par son chant. Il suivra donc *le parti pour lequel il a été choisi*, en dépit de

(1) *Sur la mort de mon frère :* La sainte lâcheté de la vie.

sa logique de philosophe, de ses dégoûts de délicat. Il s'intéressera à la nature dans la mesure où elle lui est proposée comme un répertoire indéfini, un livre éternellement ouvert.

Cependant, à vrai dire, le lyrisme n'est pas un recours. Souvent même, aux heures de réflexion et de repos, il n'est qu'un excitant plus vif au désespoir. Et il faut quand même à tout homme quelque élément sentimental et irraisonné qui soit, à l'écart de tout examen, sa joie et sa consolation. Le lyrisme, si merveilleux qu'il se réalise, est une fonction imposée, quelque chose comme la maternité d'un insecte épuisé d'amour et qui va mourir aussitôt, quelque chose d'aussi effrayant que cela, et conscient. C'est, il me semble, le propre de l'homme, que d'avoir su créer ce besoin d'une joie gratuite et sa satisfaction, et la qualité de son choix fait la mesure de sa valeur. Sans doute, ce choix est né d'un rigoureux déterminisme, mais l'infinie, l'inconnaissable complexité des causes (atavismes, climat natal, éducation, etc.), équivaut ici presque à la liberté et d'ailleurs, fatale ou libre, qu'importe à cette élection, puisqu'elle est la plus complète et la plus haute expression d'une nature d'homme ?

C'est la Solitude que M. Suarès a choisie comme sauvegarde et comme retraite. Il l'a chantée en

termes sublimes. Il est là, chez lui, souverain à l'écart. L'espace y est vide et l'air irrespirable à la bassesse. L'immensité silencieuse et sans accidents satisfait à la plus avide passion de la grandeur. Plus que tous les autres paysages du monde, M. Suarès aime les dunes, les landes, les ciels et la mer infinie de la Bretagne. Puisque la mort partout le poursuit, il veut que ce soit là qu'elle l'atteigne, et non parmi l'odieux océan des visages humains :

*Je veux mourir ici, où j'ai senti les linges tièdes de l'oubli envelopper mes os brûlants de fièvre, et détendre mes muscles raidis. Je veux mourir ici, où le rêve puissant de la vie s'endort dans une fraîche paix, qui le délasse. Car, où ne se consume-t-il pas de son ardeur ? Partout, il se dévore...*

. . . . . . . . . . . . . . . . .

*... Puissé-je étendre à l'infini occidental des vagues le rêve de la grandeur, que prétend insulter la vie. Et puissé-je endormir, sur les derniers bords des solitudes atlantiques, la grandeur de mon désir dans une paix égale* (1).

Cette notion de la solitude est la seule qu'il

(1) *Le livre de l'Emeraude:* L'Adieu.

consente à soustraire à l'examen destructeur de son terrible nihilisme. Pour y trouver un sanctuaire inviolable, il l'a élevée au-dessus de sa reflexion, comme un sceptique respecte, amoureux, les mensonges de sa maîtresse. Elle lui est devenue sacrée.

C'est là le point faible et le point vivant de cette organisation intellectuelle. Je dis " faible " exprès, comme je le dirais du cœur, organe exposé mais qui distribue le sang. Il y a un secret de vie dans cet aveu de débilité, une ressemblance profonde et fraternelle avec nos contradictions et notre misère. Sans doute, M. Suarès sait-il bien que la Solitude, comme tout au monde, est une irréalité, mais enfin, il est homme, et il lui faut repos et pâture. Parmi toutes les illusions, il a choisi celle-là, la plus âpre, la plus haûtaine : il est à sa taille. Ses dures caresses, qui ébranlent les médiocres, l'affermissent.

Enfin parfois, il s'attendrit tout à fait, il descend tout près, à les toucher, de nos douleurs quotidiennes. Il vient cueillir avec compassion les petites fleurs souffreteuses qui poussaient dans un repli de la lande. Un jour, ce fut en Bretagne, il retrouva une patrie réelle et, ému, il s'intéressa aux plus petites choses des hommes : l'amour

sentimental ([1]), les vieilles coutumes, jusqu'à l'âme mystérieuse des bêtes. Semblable à son esprit par ses âpres horizons et la glace de ses hivers, la terre de Cornouailles l'était aussi par les infinies délicatesses de son court printemps. Retrouvant les falaises, il retrouva en même temps la féerie des plaines et du ciel. *Le livre de l'Emeraude* est parfois pur et enfantin comme un sourire. Et jusqu'à sa tristesse est douce, pleine de nuances, d'embellies, de passion où se reprendre :

*Qu'aimerai-je, si je n'aime pas la tristesse, moi qui suis tout passionné et tout triste ? Et la tristesse de ce pays pensif est pour mon âme un berceau, où m'endort une mère délicieuse. Celle qu'elle est se retrouve en celui que je suis, et bien faite pour lui, bien fait pour elle* ([2]).

*
* *

Cet instrument à double usage, qui exalte et endort tour à tour le sombre rêve, le lyrisme est, chez M. Suarès, extrêmement puissant. Il est violent, étrange, aigu, profondément naturiste, et, à ce point de vue, offre beaucoup d'analogies avec

---

(1) Lire les pages exquises appelées : La " Douce ".

(2) *Le livre de l'Emeraude :* L'Adieu.

celui de Lautréamont, de Rimbaud, de Claudel. Mais ce qu'il y a d'inattendu, c'est la forte empreinte marquée sur lui par les habitudes de pensée du psychologue et du moraliste.

Il est très rare que le génie de l'observateur d'âmes soit allié à celui du lyrique. Celui-ci se haussera tout au plus, si, par exemple, il compose un drame, à la conception de figures symboliques, mais froides et vagues, privées de la vie du sang et de tout caractère ; et, quant aux questions qui, par l'intermédiaire de la phychologie, abordent les problèmes ethniques ou moraux, il ne s'en occupera même point. Le moraliste, de son côté, passionné d'exactitude, perdra de plus en plus, s'il l'a jamais possédé, le souci des belles images fortes et grandes.

M. Suarès réunit les deux qualités contradictoires. Son étude sur *Ibsen* est remarquable de profondeur, au seul point de vue de l'acuité d'analyse. Les pages d'ouverture contiennent un morceau sur la Norwège, milieu créateur de l'œuvre et du talent d'Ibsen, qui est tout à fait de premier ordre. Partout brillent des trouvailles psychologiques comme celles-ci :

*Dans une âme puissante, le désir de la consolation est pareil à la convoitise de la volupté la plus tran-*

*chante ; et la soif est égale de bercer une créature dans le bonheur qu'on lui donne, et dans la souffrance qu'on lui fait oublier. Telle est la récompense infinie de l'amour : un oubli de soi.*

Et :

*Car ce n'est encore rien d'avoir tant à donner : considérez la misère de n'avoir pas trouvé à qui l'on donne. On demeure en soi, malgré soi. On tue l'amour sans le vouloir, à force de le chercher. Et sans plaisir : on n'a même pas eu la joie du meurtre, cette basse passion du moi, qui fait les âmes meurtrières.*

Il a gardé des grands moralistes du XVII[e] et du XVIII[e] siècle la tradition puissante et jusqu'à la largeur du style. Il dira :

*Le goût que l'on a pour les femmes est souvent le pis aller du goût qu'on voudrait qu'elles eussent pour nous. C'est une question si les misanthropes ne sont pas les plus sensibles à la séduction des femmes ; et dans le misanthrope, il y a le misogyne aussi ; mais le cœur se moque de la théorie.*

Enfin, je vois même, dans certaines inventions de ses drames, une acuité psychique étrange, quelque

chose qui tient du magnétisme. Songez à ce singulier personnage de Tantale, dans *La Tragédie d'Elektre et Oreste*, lorsqu'il vient, sous prétexte d'appel à la vengeance, souffler le doute et le découragement dans l'âme de l'Hamlet antique. Sa mystérieuse et irritante ironie accable l'action :

*Les dieux se vengent, ma fille, et l'homme assassine.*

Et :

*Le soir, Oreste, le gibier traînera sur la terre.*
*Prépare les couteaux pour dépouiller la bête.*
*J'y serai. Tous vos actes sont justes, ô meurtriers ;*
*Et pourtant ce ne sont que des crimes.*
*(Il éclate de rire.)*
*Osez ! Osez !*

Mais c'est par l'invention des images que M. Suarès est le plus grand.

Au clavier qu'il en touche, il ne manque aucune corde. Il va des analogies les plus humbles aux tableaux les plus vastes.

Il dira d'un poulet égorgé :

*Les petites lentilles des yeux n'oscillent plus dans leurs disques de caoutchouc, sur les deux bords du crâne ridicule.*

Ou de l'oreille d'un enfant, qu'elle était :

*pareille au quartier de la noix fraîche — quand on la tire de la coque.*

Mais il pourra aussi, agrandissant sans cesse les horizons du spectacle qu'il conçoit, l'achever dans l'illimité et les suprêmes hauteurs du monde, comme en ce beau poème appelé : *Les Vainqueurs sous l'arc de triomphe*, dont voici la fin :

LES VAINQUEURS. — *Ah, qui que tu sois, voix nouvelle et dominatrice, que tu es forte à ranimer nos cœurs !... C'est nous, c'est nous seuls qui avons triomphé, tu l'as dit, il n'y a pas une heure ; et malgré ta dérision, nous sommes les vainqueurs.*

LA MORT. — *Oui, vous l'êtes ; et pourris déjà de la plante des pieds à la nuque, et de la nuque aux moelles, pourris dans les os, pourris dans les cœurs, pourris dans la tête. Et votre pourriture sent... Tombez charnier de géants ; tombez, gibier des vers, viande du néant. Tombez, ô triomphans.*

LES VAINQUEURS. — *Hélas !... La mort, sur le seuil de la nuit.*

L'IMPASSIBLE. — *La lutte est fumée. La défaite est fumée. Et fumée le triomphe.*

*Vous, chiennes, à la chaîne. Tout est silence. Courez, tremblez, étoiles* (1).

Se contentant parfois de simples comparaisons (sous forme même d'épithètes), il ira graduellement aux images plus complexes. Il évoquera des tableaux du plus hallucinant réalisme :

*Et les gabiers, de leurs mains rudes qui s'étonnent, touchent avec une précaution amoureuse le bras nu des filles, lisse comme la queue du chien danois, et froid au tact comme une bille d'ivoire... Ils rient; et un flot de sang bat à leurs tempes.*

Ou bien, évadé du réel immédiat, avec cette liberté fougueuse et belle qu'eut le Rimbaud des *Illuminations*, il écrira ce merveilleux poème : *Le Musicien des sphères* (1).

Allant plus loin encore, il créera des visions tellement mystérieuses qu'elles feront comme des vibrations infinies dans l'esprit, suscitant à leur tour d'autres images, plus vastes, plus vagues, plus étranges. Ainsi s'élargissent les ondes autour des ondes :

*Et je roule*, dit l'amant épuisé, *au fond du*

(1) Images de la Grandeur.

*précipice, avec la lente volupté d'un flot de sang le long d'une pente de marbre.*

Enfin parfois, art suprême et vraiment de génie, l'image entière est une création cérébrale. Le centre vivant, l'idée initiale en est supposée et autour de ce centre s'organise un monde d'analogies, absorbant pour sa vie les éléments transformés de la vision habituelle :

*Lumière du chêne mouillé au fond des océans, qui croît démesuré et sombre, portant tout l'infini phosphorescent des vagues pour feuillage et qui pour branches a les marées, —*

*Lumière de ce chêne, et son divin désir de pousser sa tête*

*Au-dessus du flux et du reflux des temps, et de porter enfin l'aurore sur ses tempes vertes.*

N'est-elle pas extraordinaire cette démarche de l'imagination, intervertissant ainsi l'ordre naturel au moyen d'une sorte d'hypothèse : (l'idée du chêne lumineux qui serait l'océan), que les images suivantes vérifieront : (le feuillage des vagues, les branches des marées) ?

Et ce n'est qu'un exemple.

***

Enfin, toutes ces qualités qui pourraient n'être rien, privées du style, sont tout parce que le style les exalte jusqu'à leur suprême degré de puissance. Les quelques morceaux que nous venons de citer suffisent à faire comprendre combien M. Suarès est fidèle à la grande tradition française. Il sait manier, avec la prudence et la science sobre d'un classique la langue mûrie, complexe, complète et incomparable que les siècles nous ont faite. Sa prose a le sens du rythme le plus pur : compact, souple, musical. Je voudrais dire quelque chose de la forme si spéciale qu'il a donnée à ses vers. A peine libérés, presque toujours octosyllabiques, tantôt pleins de martellements et d'allitérations, tantôt fluides comme des complaintes de Verlaine, ils ont une sorte de secret insaisissable, de sourde harmonie.

Une plainte aiguë
monte dans mon cœur, —
la voilà vaincue
ma chère langueur.

De sommeil tout ivre
déjà je pensais
ne vouloir plus vivre,
et je m'enfonçais

Dans la paix profonde
des mers sans réveil,
où l'onde sur l'onde
dort, loin du soleil...

Du fond de moi-même
me voici séduit :
la peine suprême
me hèle en la nuit...

O silence : — J'aime [1].

Qu'il écrive en vers ou en prose, M. Suarès sait écrire. L'équilibre de ses phrases, la longueur de ses périodes, le son, le sens et la valeur des mots, tout est calculé, pesé, dosé par un artiste nourri d'une solide éducation musicale, trahie par l'allusion de mainte métaphore, et à laquelle il doit un si impeccable sens de l'harmonie.

* * *

Telle est trop imparfaitement évoquée, la figure d'un des plus puissants écrivains d'aujourd'hui. Ignoré du journalisme, M. André Suarès est, à l'écart des préoccupations habituelles à la vanité

(1) *Airs*, poèmes.

moderne et à la crédulité scientifique, un grand styliste et un grand méditatif. Il est sans influences, s'il n'est pas sans origines, ni parents. Et ceux-ci sont les plus grands de la plus hautaine famille intellectuelle. Son nihilisme de pensée, complet, ardent et sombre, ne nuit point à l'expression passionnée du lyrisme de son cœur. Hanté d'images de grandeur, il demeure toujours vibrant à la suggestion de la Solitude et de la Beauté.

Novembre 1905.

CAMILLE MAUCLAIR

Le caractère qu'il faut le plus estimer dans une intelligence avertie, parce que c'est celui qu'il est le plus rare de trouver et parce qu'il assure une force de domination particulière, ce n'est pas précisément de comprendre et d'expliquer la nature des événements de l'esprit, mais c'est surtout d'en dégager l'essence, d'en développer les conséquences futures, certaines ou seulement possibles, et d'en dresser, pour ainsi dire, le plan idéal et complet.

Très peu de contemporains sont capables de cet effort, très peu jouissent de cette sérénité. D'ailleurs, la tendance française est celle d'une critique sans largeur, classificatrice et sèche, cataloguant les œuvres et les hommes avec des étiquettes distinctes et faciles. Si on la suivait, le monde de la pensée serait un vaste musée fossile privé du mouvement et de l'évolution caractéristiques de

la vie. Tout ce que touche la magique baguette d'une telle critique est mort. La louange de l'épitaphe, si elle ajoute au cadavre une force occulte et malfaisante, ne l'a pas moins tué.

Cependant, il y a quelques esprits en France, qui aiment à se débarrasser des entraves et à poursuivre une marche indéfinie, toujours dans des chemins nouveaux. Si le labyrinthe les égare, ils tiennent le fil mystérieux qui les sauvera.

M. Camille Mauclair est un des plus distingués de ces esprits, l'intelligence critique la plus chaleureuse à la fois et la plus avertie comme la plus complète, et me comprendra-t-on si j'ajoute enthousiaste, poreuse et rayonnante.

Son évolution suivit une courbe logique d'un intérêt passionnant au fur et à mesure qu'elle paraissait se refermer, mais qui, au lieu de ce clore sur elle-même, s'échappa par la force de son expansion initiale pour s'infléchir en une ligne nouvelle et circonscrire de nouveaux phénomènes intellectuels.



C'était dans les beaux temps de ce qu'on est convenu d'appeler sommairement le symbolisme, alors qu'une élite de délicats, fatiguée des outrances

naturalistes et des excès du positivisme, retrancha sa pensée dans une citadelle abstraite, loin de la foule...

Il y eut des raffinements et des exagérations autour de quelques principes d'une incontestable vérité.

L'égotisme, l'emploi du symbole, la perfection maladive de la forme caractérisèrent les œuvres de ce temps et surtout l'affleurement perpétuel du mystère qui est au fond de la substance et de l'âme universelles, du mystère insaisissable et attirant.

M. Camille Mauclair, en plein mouvement symboliste, écrivit alors son premier livre qui fut comme le résumé de toutes les théories alors en circulation latente et qui reste comme le point de départ du premier cercle de son évolution.

*Eleusis*, causeries sur la cité intérieure, dédié à Stéphane Mallarmé, comme à l'homme qui représentait le mieux, par sa personne, ses écrits et sa causerie tous les désirs intellectuels du temps, *Eleusis* expose en plusieurs chapitres d'un style déjà musical et d'une mélancolique somptuosité non pas seulement les choses déjà dites ou pensées sur les questions en cours, mais encore ce qu'un emploi logique et persévérant de ces théories les aurait amenées à devenir.

J'insiste là-dessus. En effet, c'est cette façon de tout dire, de développer le rouleau complet d'une idée jusqu'à ses plus résistants replis qui donne de l'esprit de M. Camille Mauclair cette impression qu'il est massif et sans lacune, universel. C'est ce talent spécial qui, lui ayant fait parcourir tous les recoins d'une pensée, lui fait trouver vers une plus féconde et une plus large la porte de l'évasion.

Et c'est peut-être là la plus grande faculté du critique, le salut d'une libre intelligence.

Il y avait dans *Eleusis* sur la contemplation de soi, sur le symbole, sur le mystère, sur les modes de l'art futur, sur la poésie, des propositions d'une telle fécondité, ce livre ouvrait sur des chemins si nombreux et si infinis que, pour les parcourir tous, retrouver celui vers lequel ils convergeaient et revenir ainsi au carrefour initial il ne fallut pas moins de cinq livres successifs, qui tous font preuve d'une magnificence technique grandissante.

C'est ainsi qu'une idée pèse sur nous de toutes les exigences de son expression et qu'il existe chez l'artiste compréhensif un supplice spécial qui est de prévoir le temps que durera cette oppression et la limite de la délivrance.

Tous les sujets traités dans *Eleusis* pouvaient se résumer en deux mots : individualisme et

mystère, et déjà *Eleusis* ne suffisait pas à satisfaire une telle préoccupation. *Couronne de Clarté* était écrite.

Dans ce livre mystérieux et nostalgique, qui voile les idées les plus abstraites du tissu des plus violentes images, M. Camille Mauclair étudia l'histoire de deux âmes, ou plutôt, à notre humble interprétation, d'une seule âme (car Maïa n'est autre chose qu'un reflet, que l'occasion de gestes spirituels). Et voilà pour l'individualisme. Il y étudia l'histoire de cette âme, mais non comme si elle était douée d'un corps agissant dans la sphère d'action quotidienne où nous avons l'habitude d'évoluer. Les actes racontés sont comme subconscients : ils se déroulent sur un plan souterrain et inconnu où nous n'avons pas accoutumé de regarder. Ils appartiennent pour ainsi dire à la vie obscure de nos racines et ce qui fait que nous ne les reconnaissons pas, c'est peut-être l'habitude que nous avons de n'en considérer que l'épanouissement floral... Et cela est la préoccupation du mystère.

Un tel livre, n'étudiant que des aventures abstraites, évita l'abstraction dans les termes au point d'être écrit dans le style le plus plastique qui se pût imaginer. Et s'il reste l'impression d'une histoire mystérieuse, c'est parce que cet

immense répertoire d'images, toujours renouvelées et toujours intenses, n'exprime pas les réalités extérieures qu'il semblerait signifier, mais qu'il n'a de valeur que comme symbole destiné à évoquer la pensée pure ; et c'est surtout parce que les régions de l'âme qu'étudie ce livre sont précisément celles qui demeurent introublées au-dessous du flot mouvant des passions et des actes, celles dont les faibles oscillations tremblent à peine autour du point mort de la conscience, celles qui vont obscurément rejoindre le centre de la substance universelle.

Et c'est pourquoi ce livre reproduit, en proportions diminuées comme du reste chacun de ceux de M. Mauclair, l'évolution générale dont nous parlions tout à l'heure. Il est par lui-même quelque chose de clos et de complet, qui se termine par la constatation d'avoir accompli un cycle absolu.

A ce point de vue, la dernière phrase est caractéristique : *Et à l'instant où le miracle nous toucha, nous cessâmes.*

Partie de l'inconscient, cette âme y retourne, elle s'y dissout dans la couronne de diamants symboliques. Et le roman métaphysique de l'âme profonde et réelle est achevé.

*Les Sonatines d'Automne*, qui suivirent *Couronne*

*de Clarté*, est beaucoup plus que ne le prétend une modeste préface : *Un homme se joue à lui-même de petites sonates, dans la nonchalance de l'automne.*

L'individualisme et le mystère l'inspirent, lui donnent son accent et si une technique nouvelle du vers délimite sa forme visible, cette technique même ressort des théories d'*Eleusis* sur la musicalité de la poésie. Le sujet est toujours l'histoire d'une âme : seulement, au lieu de raconter son roman complet et logique, l'auteur se borne à noter quelques-unes de ses sensations : ces sensations sont toutes rares et profondes, les images qui servent à les évoquer sont mystérieuses et d'une suggestion extraordinaire. Leur apparence élémentaire et simplifiée, presque abstraite, atteint par un effet inverse dont le mécanisme nous échappe à une impression violente, qui s'achève en une rêverie persistante.

Quant à la forme de vers de ces petits lieds, elle résulte d'une théorie qui, appliquée, ferait justice de toute poésie née des artifices formels et révolutionnerait le plus beau des arts. L'étoffe du vers classique se drape en plis rigides et fixes autour de la pensée, et cette rigidité peut parfois faire illusion sur le vide qu'elle enveloppe. La forme est imposée par le dehors, elle cisèle en

relief une matière indifférente. Dans les vers des *Sonatines d'Automne*, au contraire, l'inspiration part du dedans au dehors ; c'est un souffle dont le plus ou moins de volume et la qualité du jet donne au liquide cristal du vers sa limite changeante et nuancée. Elle repousse au lieu de fouiller et on la voit au travers des formes qu'elle détermine. ([1])

Il est probable que la routine favorable aux rimeurs professionnels empêchera de longtemps cette théorie de s'imposer, mais c'est la seule, d'après nous, qui laisse au vers libre sa vraie valeur et qui lui confère autre chose que la commodité d'une facile fantaisie.

S'il nous faut relier d'une façon plus intime les *Sonatines d'Automne* à l'ensemble des ouvrages de M. Camille Mauclair, nous parlerons du découragement et de l'inutilité de tout. Ce découragement, qui donne au style de toute l'œuvre une mélancolie si magnifique, était comme abstrait dans le roman abstrait de *Couronne de Clarté*. Il se manifestait sous la forme spéciale d'un vain retour à un point initial. Dans les *Sonatines*, il est personnel et quelque peu sentimental : un

---

(1) Et *Le Sang parle*, plus parfait encore et plus passionné, à des années de distance, continue les Sonatines avec une maîtrise unique dans l'emploi du vers libre.

amour languissant et triste à l'infini s'y joue. Mais, dans *Les Clefs d'Or*, il atteint un paroxysme de folie.

Chacun des héros de ces contes côtoie la démence et souvent s'y engouffre pour avoir voulu pénétrer une chose cachée. L'exaspération des moyens de vivre une existence à la fois mentale et sensuelle a fait craquer les fibres de la vie... Il reste des cadavres autour de l'électrique mystère : Ilse, Hérène, Cambyses, l'homme à l'âme frêle, Fallea, les citoyens de la cité mécanique, le roi des Digitales, tous gisent figés dans des crispations différentes, mais où se retrouve un identique démence.

Sans quitter une certaine sphère d'abstraction et d'irréalité, nous nous trouvons cependant en présence de héros plus humains que Maïa et son amant. Mais alors que l'évanouissement de ces deux fantômes ne pouvait nous émouvoir parce que c'étaient deux fantômes, la fin de tous ces personnages, à la fois historiques et fantaisistes, nous étreint d'un peu plus près. Ils sont victimes de la contemplation de soi-même et de la recherche de l'Absolu.

Nous les plaignons ; mais que sera-ce quand nous aurons affaire à ce dictateur d'une société future peut-être toute proche de notre époque et

qui, ayant réuni dans sa main un pouvoir extraordinaire et presque universel, meurt cependant, comme tous les autres, meurt de la pléthore de son autorité et du contact du mystère, que symbolise l'Orient intact et immobile ?...

Il est trop facile de considérer *L'Orient Vierge* comme un grand roman d'aventures mieux écrit que les autres et d'y étudier les hypothèses, d'ailleurs si justes et si captivantes, qui nous sont proposées au sujet de la politique et de l'ethnographie. Mais envisagé comme unité dans une série, comme bloc encastré dans un monument, il apparaît toute autre chose.

Si l'on admet qu'il n'y a, dans les théories que soutient Erodia, dans tout le personnage qu'elle constitue et dans les actions magnifiques et pathétiques qu'elle accomplit, pas autre chose qu'une valeur représentative et symbolique, si, en un mot, n'existe plus la question simplement politique d'un Orient inaccessible à la force et à la pensée européennes, que ressort-il de cet ouvrage ?

Il est trop évident qu'un artiste aussi sérieux que M. Camille Mauclair ne s'est pas amusé à faire des morceaux de style sur une fantaisiste bataille de Delhi et sur une danse hiératique d'Erodia en Salomé. Ce serait du Jules Verne avec de l'écriture.

Alors ?... Alors le mystère auquel vient se heurter Claude Laigle, abrité par les grands mots et le prestige de l'Orient, équivaut exactement au Néant. Il n'y avait rien derrière l'Himalaya, comme il n'y avait rien après les perversités ou les complications que poursuivaient les héros des *Clefs d'Or*, et c'est pourquoi, comme ceux-là Claude Laigle meurt.

Il y a peut-être quelque chose, mais seule l'âme de notre âme peut le toucher à quelques rares moments de l'existence. Dans la sphère des réalisations pratiques, nous sommes trop loin de ce centre mental pour que nos gestes, en se penchant vers lui, dessinent autre chose que la courbe de notre chute.

Après *L'Orient Vierge*, *Le Soleil des Morts*, chef-d'œuvre poignant et terrible où, cette fois, nous voyons s'agiter dans un dilemme fatal une des plus belles intelligences du siècle que nos contemporains ont vue se manifester par une si charmeuse parole et par une présence si souveraine et si indulgente.

Plus que le style, arrivé à l'apogée de sa plénitude, plus que la belle ordonnance du roman, ce qui fait de ce livre une œuvre complète et angoissante, c'est que nous avons affaire à des hommes vivants et que nous verrons cette

fois ce que, sur le plan immédiatement pratique, deviennent le mystère et l'individualisme si séduisants dans leur éloignement abstrait et littéraire.

Le poète Armel se livre, au milieu d'une élite d'admirateurs, aux jeux de la pure cérébralité. Il garde jalousement son indépendance en plein débordement égalitaire et, merveilleux abstracteur de quintessence et capteur de symboles, il raffine sur les analogies, sur le mystère multiplié par lui-même ; et sa pensée s'écrit en des pages d'une forme absolue et comme adamantine.

Il est débordé par l'hostilité méchante des indifférents et des imbéciles. L'élite groupée autour de lui, se sentant déracinée de la foule, la quitte pour y retourner et il reste seul, compris de lui seul, et, sans découragement, il est vrai, voyant cependant qu'il a tenté l'impossible et que les nécessités montantes de la vie moderne toléreront de moins en moins des êtres comme lui.

Le Rêve est mort. Il n'y faut plus toucher. Le contact des choses finies est nuisible.

Mais, pour qu'il soit mort, il fallait bien qu'un principe destructeur ait depuis longtemps commencé sa décomposition. Ce n'était pas cette impossibilité de l'appliquer à la vie, car cela même

est une conséquence des circonstances extérieures et ne touche pas à sa substance [1].

Il y avait autre chose.

Les hommes qui se vouaient à l'étude du mystère, des analogies, de l'individualisme et qui avaient le culte du Rêve, sauf de rares exceptions qui assumèrent d'ailleurs la punition des fautes du troupeau, ces hommes, sous le prétexte de la beauté d'une telle occupation, méprisaient tout devoir et niaient même qu'ils eussent à en accomplir autour d'eux.

La pensée d'une obligation morale apparaît alors dans l'œuvre de M. Camille Mauclair et, du coup la courbe qui allait se refermer avec *Le Soleil des Morts* dévie imperceptiblement, évite que le cercle fatal n'enclose une si expansive intelligence et cette déviation, bien nettement dirigée dans un autre sens, devient le commencement d'une circonférence plus vaste et infiniment plus féconde et qui ne sera peut-être pas la dernière.

J'ai dit que l'Idée assumée avec *Eleusis* constituait un lourd fardeau qu'il fallait porter jusqu'au bout. *L'Ennemie des Rêves* raconte les dernières convulsions de l'artiste qui n'ose encore secouer le

(1) Ou plutôt cette impossibilité découle aussi du principe dont nous allons parler.

joug et qui en sent sur sa nuque blessée le vestige pesant... Enfin, il s'en délivre, grâce à l'influence de l'amour et à la vision qui s'impose cette fois d'un devoir naturel à accomplir envers des êtres terrestres.

C'est le premier ouvrage d'une si longue série qui, après des doutes et des déchirements infinis, se termine sur une pensée apaisante et conciliatrice... La lucide et étouffante atmosphère de la métaphysique a laissé s'échapper son prisonnier sous l'azur universel et respirable.

*Les Mères sociales*, *La Ville-Lumière*, des romans et, dans un certain sens, *Le Génie est un crime*, un drame, continuent la voie commencée, avec une rapidité fiévreuse et une protestation véhémente. M. Camille Mauclair a le don du pamphlétaire, don qui touche de si près à l'art dramatique lorsqu'au lieu de se laisser porter par la colère il se laisse tempérer par le goût. Il aime élever en face des préjugés sociaux, même les plus ténus ou les plus légitimes en apparence l'objection qui, reprise et vulgarisée plus tard, fait les révolutions et toutes les transmutations de valeurs. Voici le préjugé maternel : une insinuation, une dissociation. Nous sommes amenés à réfléchir sur la légitimité de nos plus secrets principes, à les réviser s'ils étaient au fond de nous sans la sanction

quotidienne de notre sincérité de conscience. Voici le préjugé de Paris : une insinuation, une dissociation. Et nous penserons que rien ne vaut, par delà les artifices, les excitations étrangères des milieux, les séductions des villes, le scrupule et le travail, la sincérité toujours et partout ; au fond de tous les creusets de l'examen, il ne reste que cela de respectable.

Il y a le préjugé du génie. C'est un crime. Ou plutôt, comme il s'agit ici d'une souffrance qui paie chèrement des erreurs peut-être légitimes quoique tangiblement néfastes, le sociologue s'effacera devant le dramaturge et nous aurons : humain, simple, grandiose, tragique, un pur conflit de passions et de forces qui, chacune, s'expriment selon leur logique et leur vie. Que M. Mauclair donne raison à Dorel, à Elisabeth ou à Hélène, cela ne regarde que lui. C'est à nous de choisir, selon que nos sensibilités personnelles nous attirent vers l'un ou l'autre de ces personnages. Ils ont tous raison et c'est pourquoi cette pièce, plus encore que pour son style sobre et son intrigue nue, est du très beau théâtre.

L'autre aspect de l'idée morale de sacrifice et de dévouement est celui de l'accessibilité de l'art. Il faut que celui-ci soit compréhensible à la foule, non pas à la foule imbécile, railleuse et fermée,

mais à celle qui, sérieuse devant elle-même, demande le pain quotidien de la beauté... Par la justice immanente des choses il se trouve que l'effort du raffinement où peinèrent et moururent des hommes de la plus grande valeur rejoint par un circuit inverse et admirable la plus haute simplicité ; à peu près comme la divergence des innombrables instruments et leur personnel jeu compliqué se fondent dans la masse polyphonique de l'orchestre en un accord unique et dont l'émotion va toucher l'âme du plus fruste auditeur.

Et cette constatation devrait rassurer ceux qui seraient tentés de reprocher à M. Camille Mauclair d'avoir abandonné l'art de l'élite pour l'art social. Ces deux expressions ne sont ennemies que lorsqu'il s'agit d'un auteur médiocre. Un grand écrivain peut les concilier et proférer ainsi les paroles les plus simples avec la science la plus élevée.

Et comme pour prouver qu'il peut ce qu'il veut, il écrira *Le Poison des Pierreries* et *Les Danaïdes*, œuvres de forme parfaite. Sans aller plus loin que *Les Clefs d'or* dans le domaine des idées passionnées, *Les Danaïdes* sont peut-être d'une écriture encore plus raffinée. *La Vie des Elfes* est une variation merveilleuse, l'extrême atteint dans l'insaisissable. Certaines phrases, que sans doute aucun autre virtuose n'aurait pu écrire à sa place, ont su

emprunter, par une sorte de magique dissolution des mots dans l'harmonie et la rêverie le secret de leur charme à la nature elle-même ici décrite dans sa plus fragile instantanéité. C'est de l'art suprême et charmant.

Personne n'est juge, d'ailleurs, des intentions d'un écrivain, surtout quand on ne fut pas le spectateur des angoisses que détermina dans sa conscience un revirement imposé par le scrupule, et surtout quand cet écrivain, par un sérieux passé d'œuvres bien enchaînées, peut s'opposer à l'intrusion d'une critique obtuse.

Du reste, quelle qu'ait été la souffrance de M. Mauclair de quitter ce qui fut une forme de son expression, il ne s'ensuit pas qu'une plus haute théorie de la vie et de l'art ne puisse accorder la préoccupation de la morale et la perfection de la forme. Au point où il en était arrivé après *Le Soleil des Morts*, cherchant pour l'art et la morale un plan littéraire commun où ils coexisteraient l'un à l'autre, il fallait qu'il se séparât du symbolisme.

Et comme tout s'élargit par l'introduction de cette double idée morale dans le monde spirituel ! Comme la courbe nouvelle, par l'ampleur de sa trajectoire, fait présager une longue course et un but suprême.

Le refus des théories égotistes dans la vie simplement courante déblaie l'horizon intellectuel.

*
* *

Il convient de parler ici de la considérable production critique due à la plume de l'auteur des *Sonatines*. Elle est à mille lieues de la fécondité vulgaire d'un chroniqueur ; car, au lieu d'entasser, elle coordonne et hiérarchise. Assez intelligent pour saisir les rapports de tous les arts, assez ouvert pour se refuser au dénigrement, il cherche la signification de toute particularité et dans toute œuvre une synthèse. " *Entre les* Baigneuses *et la* Fin du déjeuner *ou* La loge, dit-il dans une étude sur Auguste Renoir, *il semble qu'il n'y ait aucun rapport ni de technique, ni de style, ni de sentiment ; et cependant un même homme les a faites, et nul autre n'aurait pu les faire, ce qui est déjà la preuve qu'il y a entre elles des relations secrètes. Deux œuvres extrêmement personnelles ne sont jamais tout à fait dissemblables, parce que leur création a nécessité l'usage des facultés d'une logique supérieure, synthétique et unitaire, et c'est le fait de remonter à cette logique en partant de ces dissemblances qui constitue la tâche de la critique.*"

Cette tâche, il l'a admirablement comprise. Il

n'est pas une ligne de lui qui soit, avec un aspect parfois fragmentaire et quotidien, séparable de l'ensemble ; et il est moralement obligé d'être toujours là et prêt, pour surveiller l'évolution esthétique et pour en exprimer la formule à la fois définitive et mobile.

*L'Art en silence*, *Idées vivantes*, *L'Impressionnisme* résument et expliquent ces tendances, dans lesquels des lueurs presque prophétiques sont projetées sur l'avenir des arts et de la pensée.

Ce sont des livres d'une critique telle qu'on ne conçoit plus ensuite autrement le fait de parler des œuvres et des hommes. Nulle concession à l'esprit, à l'anecdote, au facile, à la fantaisie. L'esprit de dénigrement en est absent d'une façon absolue. Aborder avec sympathie une floraison du labeur humain, même secondaire, l'envisager à sa place dans l'évolution historique de la pensée universelle, étudier, avec ce qu'elle apporte de nouveau dans une technique ce qu'elle suggère d'inéprouvé dans la conscience qui la médite : tels sont les principes essentiels.

Nous sommes loin de la chronique courante. Et c'est peut-être, c'est certainement parce que ce point de départ est si loin de l'habituel, si haut, qu'on domine, en s'y plaçant, le paysage entier où l'art, la sociologie, la morale, la science et toutes les

hautes préoccupations de l'humanité s'identifient et révèlent leurs relations profondes. Une telle critique eût consolé le grand Hello, qui l'avait tant appelée. Elle vient se placer au même plan qu'une œuvre imaginative de premier jet car on ne peut pas trouver supérieure l'activité qui met en jeu les éléments de la nature et de l'expérience à celle qui contemple et embrasse ceux de l'art et de la pensée, avec une pareille ferveur compréhensive. Les rapports de l'art et de la vie sont profondément identiques et réunir ceux-ci équivaut à percevoir ceux-là, puisque leurs lois sont les mêmes et fonctionnent avec la rigueur du déterminisme physique.

* * *

Depuis *Eleusis*, le chemin parcouru est considérable. Seuls, les plus grands producteurs, les Rosny, les Adam ont été aussi loin, mais dans des directions tout à fait autres. S'il voulait s'arrêter demain, il pourrait réclamer que l'on comptât avec son œuvre, mais il le fera d'autant moins qu'une idée, une fois née, ne s'arrête plus de produire ses incessantes ramifications, et qu'il est l'esclave de tout ce qu'il a déjà dit. Les premiers cycles étaient très étroits, ils se sont

vite fermés; mais aujourd'hui la spirale se déroule, toujours plus ample. De tous côtés, c'est un appel pressant à une autre œuvre. Le public, comme lui-même, attend, n'ayant pas fini de comprendre. *Le génie est un crime* exige un autre drame, qui en engendrera une série. *Idées vivantes* ne saurait être un seul livre. Il y a encore des milliers de petites douleurs qui veulent trouver pour s'exprimer les centaines de rythmes nouveaux dont *Le Sang parle* a scandé quelques uns. Maint problème social hante l'imagination qui a soulevé celui de *La Ville-Lumière*. Une foule infinie d'analogies se presse, tumultueuse et impérieuse. Il faut que le critique leur fasse droit.

Essayiste, romancier, conteur, poète, M. Camille Mauclair est tout cela et se doit à toutes les activités intellectuelles ; et s'il fallait le définir d'un mot, je crois qu'on pourrait dire qu'il est, depuis que Mallarmé n'est plus et en même temps que Paul Adam, le plus juste et le plus subtil *analogiste* de notre époque. Ce mot explique tout son art, et toute son œuvre.

Juin 1902.

# PAUL HERVIEU

Dans *Le Miracle de Purun Bhagat*, Rudyard Kipling nous a conté l'histoire d'un haut fonctionnaire hindou tellement puissant que " le mot de caste avait cessé d'avoir pour lui une signification particulière " et qui, une fois au faîte des honneurs, rejetant tous les avantages qu'ils lui conféraient, se retira dans l'Hymalaya pour s'y adonner à la méditation. Il y a beaucoup de l'âme de Purun Dass en M. Paul Hervieu avec cette différence que celui-ci n'a point attendu la satiété de la gloire pour se livrer à la solitude de la réflexion et que, au milieu d'une vie très mondaine et des plus beaux succès, son âme indifférente resta toujours supérieure aux êtres et aux choses et leur imperturbable juge.

Tout homme sans doute est ainsi le témoin de soi-même, mais un témoin intermittent, sinon prévenu, sinon aveugle. Il assiste à sa perte ou à

sa réussite avec une froide impuissance parce qu'il est le jouet des circonstances qui le façonnent. Ceux qui sont les meilleures consciences et les témoins incorruptibles forment la race des grands moralistes. Quelles que soient les vicissitudes de leur fortune, ils ne sont jamais dupes, ni des pièges de la meilleure ni des amertumes de la plus déprimante. Leur jugement sur les choses humaines n'admet ni implacabilité, ni indulgence : il est juste. Leur ironie n'est point malveillante : elle résulte de la seule opposition des actes que commettent les hommes avec les prétentions qu'ils affichent ou les principes qu'ils promulguent. C'est ce qui fait croire que les moralistes sont railleurs : en réalité, ils se tiennent aussi à l'écart du dénigrement que de l'indignation. Ils remarquent. Par une sorte de sadisme, on aime leurs cruelles paroles, on ne leur en veut jamais de leur inflexibilité, peut-être parce que l'on sent qu'ils sont vraiment dépris et n'ont jamais le mauvais goût de prononcer une sentence. Ils sont indifférents d'ailleurs à l'opinion que l'on porte sur eux. Leur courtoisie généralement parfaite est une armure glacée et polie à l'abri de laquelle ils gardent leur absolue liberté intérieure. Qu'ils soient La Bruyère, La Rochefoucauld ou Vauven-argues, leur âme est pareillement hautaine et lointaine.

C'est un des plus beaux titres de gloire de M. Paul Hervieu que de continuer la tradition de ces maîtres. Il faut bien avouer que, depuis le dernier moraliste du XVIII[e] siècle, nous n'avions eu personne qui les rappelât. Les romanciers psychologiques, depuis Benjamin Constant jusqu'à M. Bourget n'ont rien écrit qui ne fût gêné par leur formule, par leur obsession du mécanisme cérébral. M. Paul Hervieu les dépasse tous par la hauteur de vue, la façon ironique et légère dont il se débarrasse du procédé et s'échappe de la minutie. Ce qu'il ajoute à la tradition qu'il reprend, c'est tout ce que son époque elle-même apporta de dramatique et de subtil à l'acuité de réflexion du siècle précédent. Cette ressemblance et ces différences constituent une personnalité, qui ne peut s'assimiler à nulle autre dans la littérature de notre temps.

Il a débuté par des recueils de nouvelles pince-sans-rire, où l'ironie contenue et froide confinait à la mystification, selon la manière anglaise : *Diogène le Chien*, *L'Alpe homicide* et plus tard *La Bêtise parisienne.* Certains de ces contes ou de ces petits paradoxes sont d'une drôlerie irrésistible, quoiqu'on en aperçoive le procédé qui consiste, en général, à feindre de croire à la signification littérale d'une expression donnée,

(comme, par exemple : *le jeu des institutions*), et de développer l'absurdité de ce sens apparent en l'opposant, avec une rigueur parallèle, au sens véritable et courant.

Mais, pour charmant que soit cet humour, on ne peut pas y dépasser une certaine virtuosité exclusive d'émotion réelle et humaine. M. Paul Hervieu s'évada vite de cette formule et, sitôt libéré, commença la triple série admirable de ses contes, de ses romans et de ses drames.

Drames, romans ou contes se développent tous autour d'une ossature logique impeccable. Il n'y a peut-être pas un écrivain actuel qui ait à un tel degré le sens et la maîtrise de la composition.

Ces qualités, déjà remarquables dans les romans, atteignent leur plus haute intensité dans les drames où quelquefois, — rarement, par bonheur, — elles sont seules apparentes et rendent l'œuvre qu'elles soutiennent plus intéressante par la logique du plan que par le pathétique de l'action. *Les Tenailles* ou *Les paroles restent* sont d'un théâtre géométrique et un peu abstrait, quoique les sujets en soient empoignants et intenses. Mais, la plupart du temps, cette sévérité dans le choix des développements resserre le drame jusqu'à l'angoisse et lui fait exprimer, sous la plus grande brièveté possible le maximum d'émotion et de

douleur. *L'Enigme* et *La Course du Flambeau* sont, dans ce sens, des modèles vraiment classiques, et les classiques eux-mêmes sont souvent loin d'atteindre cette constriction vertigineuse qui fait qu'une parole évoque le discours qu'elle remplace et qu'elle résume et les mille sentiments obscurs qui sont comme l'atmosphère où le discours lui-même prend sa vie et son expression.

Quant à la construction des romans, œuvres forcément plus longues et plus complexes, qu'on se rappelle *Peints par eux-mêmes*, le plus bel ouvrage peut-être de M. Paul Hervieu. Y a-t-il moyen de faire entrer plus de personnages, — et de personnages typiques et étranges, — dans une intrigue plus mouvementée, sans briser un instant la rectitude étroite de la ligne descendante qui précipite l'action vers un dénouement terrible, à la fois déconcertant et prévu, sanglant et humain ? Cette sobriété de moyens qui caractérise aussi *L'Armature*, *Flirt*, *L'Inconnu*, est un mérite rare. Elle suffirait à assurer un succès légitime auprès de l'élite lettrée. Mais elle n'est pas seule. M. Paul Hervieu est plus qu'un parfait logicien ; c'est aussi un moraliste aigu.

Moraliste, logicien : ces deux qualités sont si éclatantes chez lui qu'on ne peut pas les ignorer et que personne n'a jamais omis de les rappeler, à

propos de l'auteur de *Théroigne*, dans la plus courte des études. Mais, derrière cette façade sévère se presse un tumulte violent et magnifique, que l'on ne peut qu'entrevoir par échappées soudaines, mais qui vit une existence forcenée et muette à l'abri de l'inflexible muraille. S'il l'avait voulu et s'il n'avait pas préféré tout subordonner à la mesure et au bon goût, M. Paul Hervieu aurait pu devenir, à son choix et successivement, un conteur étrange et hallucinant, un romancier d'un pathétique échevelé, un psychologue raffiné et un impressionniste des lettres. Mais le violent, l'étrange, le pittoresque et le subtil ont préféré une évocation discrète à une expansion exclusive et orgueilleuse. M. Paul Hervieu a compris qu'un même masque réservé suffisait à cacher et à suggérer l'existence de ce quadruple visage et sa conduite d'écrivain s'est conformée à ce principe.

Quoiqu'il en soit, il avait l'étoffe de ces talents opposés, et il serait fort intéressant de poursuivre dans le détail — ce que cette étude ne pourra qu'indiquer — ces traces si différentes dans cette œuvre si unie.

L'écrivain pathétique affleure à tout moment chez cet ironiste présumé impitoyable. Romans et comédies sont toujours terribles et émouvants. Et ce n'est pas la banale virtuosité d'un auteur

qui dispose et agence des sentiments dont il ne perçoit que l'apparence, mais bien la profonde véracité d'un connaisseur du cœur humain. Non pas qu'il y ait besoin qu'une souffrance personnelle ait suscité cette intuition, mais c'est qu'une sympathie intensément vibrante et vivante a dirigé et attendri le regard et l'intelligence du moraliste. C'est pour s'être ainsi tenu aussi loin de la sensitivité personnelle, — toujours trop précise et trop autobiographique, — que de la compréhension exclusivement abstraite et intellectuelle que M. Paul Hervieu a su donner à son œuvre cet accent unique de vérité idéale, sans minutie documentaire comme sans le vague d'une fausse noblesse.

Le psychologue est impeccable. Il ne procède point par courtes analyses comme les romanciers de l'école d'Adolphe, mais par réflexions rapides et fines. Il évite ainsi l'attitude déplaisante de l'étonnement perpétuel : au lieu de se mettre arbitrairement dans l'âme des personnages, et perdre par là-même la faculté de les juger, il se place au dessus de la situation et apprécie leur conduite à un point de vue toujours élevé, parfois éternel. On comprend à quelle grandeur s'est élevé le procédé de l'humoriste de *La Bêtise parisienne* : au lieu de prendre une acceptation ver-

bale et d'en développer l'absurdité dans l'application, M. Paul Hervieu malmène ainsi les habitudes mondaines, les actes de la conduite courante, les coutumes morales même, et, les comparant, sans autre réflexion, à ce que devrait être réellement une conduite rationnelle et humaine, il obtient des effets d'un comique profond et sinistre. L'esquisse aimable de Sterne est devenue la mordante eau-forte de Swift, pour la plus grande louange de la perspicacité de M. Paul Hervieu.

Perspicace et subtil : il est rare de l'être à ce point, avec des moyens aussi simples. Que d'habitudes dont nous n'avions jamais contrôlé l'origine et le sens, que de gestes machinaux et familiers, révélant inconsciemment un recoin sombre de notre âme et qu'il a restitués à leur signification vraie par une de ces réflexions si aigües qu'on ne les trouve d'abord que subtiles avant de les avouer indiscutables ! Il nous a aidés à connaître de nous une foule d'états d'âme obscurs, à demi plongés dans les ténèbres de l'instinct et de l'atavisme : il a été un agent très actif de l'inexorable vérité.

Mais ce peintre de la vie et de la psychologie modernes avait en lui le tempérament d'un conteur étrange et hallucinant et cette partie de son œuvre où il se révèle sous ce jour particulier est

peut-être la moins connue, mais à coup sûr la plus curieuse et la plus originale. *Figures falotes et figures sombres*, *L'Exorcisée*, *L'Inconnu* et surtout *Les yeux verts et les yeux bleus* sont des modèles de cette littérature pour ainsi dire seconde, mystérieuse et évocatrice où l'on n'étudie plus les phénomènes extérieurs de la vie, mais comme les secrets et la forme de l'âme elle-même, les sentiments bizarres et profonds, tout l'inconnu attirant de notre nature. Poë a écrit ses inimitables *Histoires extraordinaires*, Dostoïevsky *L'Esprit souterrain* et *Krotkaïa*. Parfois M. Hervieu arrive à provoquer une impression aussi forte. C'est une gloire. Et s'il fallait déterminer en quoi il se distingue de ces poètes admirables, je crois qu'il faudrait parler du contraste déconcertant qui existe entre le sujet et la composition de l'ouvrage et le style, volontairement semblable à celui des autres œuvres plus longues et qui rappelle, par ses formes souvent archaïques et ses longs développements, le style de la seconde moitié du XVII^e siècle. Il a aussi, comme les maîtres de l'étrange, le don de suspendre l'angoisse, par le moyen d'une feinte interprétation naturelle à un récit anormal et mystérieux, puis de la laisser retomber plus lourde en détruisant cette explication pour ressaisir et imposer l'hypothèse inconcevable.

Je ne connais guère que M. Maurice Beaubourg qui dans ses inquiétantes *Nouvelles passionnées* rappelle les contes de M. Paul Hervieu et éveille une émotion analogue.

Enfin, il était né peintre, bien mieux, impressionniste de la littérature. Dans quelques passages (comme dans *Flirt* ou le *Petit Duc*), on devine sous l'expression toujours surveillée et traditionnelle une sensibilité picturale, vigoureuse et bouillonnante, un don véritable pour trouver le détail exact, le mot vigoureux et inattendu, le terme juste et senti. De ces descriptions, l'écrivain est très avare, car il les considère comme les entraves de la marche au dénouement, mais cette rareté ne fait qu'augmenter davantage leur prix et leur signification, elles sont caractérisques et parfois obsédantes de justesse intuitive.

Et cependant, au-dessus de tout cela, M. Paul Hervieu reste malgré tout un moraliste, non pas un moraliseur, non plus un faiseur d'axiomes, — le temps est aboli des maximes aussi bien que des recueils de pensées, — mais un homme qui aime à tirer la signification morale, le sens spirituel de tous les spectacles quotidiens de la vie. C'est, dans un certain sens, un poète captateur de symboles, non pas un didactique, malgré l'apparence de certaines réflexions et la longueur de

quelques aphorismes, mais un vrai poète en dépit de la forme moderniste. Son effort est d'avoir essayé de faire du moraliste un écrivain apte à manier toutes les formules d'art, et son mérite est d'y avoir réussi et d'être demeuré moraliste en devenant conteur, dramaturge et romancier.

Depuis *Thomas Graindorge* on ne l'avait pas été avec cette légèreté sérieuse, cette intelligence profonde, ce sens aigu et ce discernement implacable de la complication et du caractère spécial de notre modernité. Mais si *Thomas Graindorge* reste plus complet que *Peints par eux-mêmes*, en revanche Taine n'aurait pas écrit *Les yeux verts et les yeux bleus*, ni peut-être *L'Enigme*, et reconnaître ainsi de quelqu'un qu'il a composé une œuvre que la virtuosité de nul autre n'aurait pu reproduire ni concevoir, c'est dire de cette œuvre qu'elle est unique et de l'écrivain qu'il est supérieur aux plus habiles et dans toute la force des termes, original et inimitable.

Février 1903.

# ADRIEN MITHOUARD

Les écrivains de notre littérature contemporaine sont aussi décourageants pour la critique qu'ils sont délicieux à l'esprit du lecteur libre, qui n'a point à s'embarrasser de formules et qui sait jouir de la complexité d'une œuvre sans le souci d'en démêler les origines et d'en fixer les correspondances. Un auteur actuel, même parmi les moins notoires, n'écrit en effet pas une ligne, même des plus insignifiantes, qui n'évoque un ensemble d'idées, une direction de pensée commune au siècle tout entier, qui ne se relie à d'autres pages célèbres, qui ne renferme, sinon directement, du moins par un système subconscient et secret d'allusions inextricables, les signes, précis ou vagues, nets ou effacés, d'une culture universelle et subtile. Si un cataclysme ne laissait intactes que quelques-unes de ces lignes, les générations futures pourraient en déduire à peu près exacte-

ment la structure de notre société : science ou préoccupations morales, nos arts et jusqu'à nos musées. Aussi cette complexité rend-elle infiniment ardue la tâche du critique : de définir et de situer un artiste et sa création et de tenir compte de ces mille éléments.

L'étude des réactions de l'originalité personnelle sur chacun des éléments de la culture et inversement de chacun d'eux sur l'originalité personnelle constitue cette tâche. Elle est à proprement parler impossible, parce qu'elle suppose une connaissance absolue de son objet — si multiple ! — et si elle réussit, c'est par un coup de fortune qui fait coïncider les généralisations hâtives d'une critique négligente de l'infinitude des détails avec la vérité complète, minutieuse et absolue.

Ces réflexions ont une plus particulière nécessité lorsqu'il s'agit d'un écrivain soigneux, jamais banal, sans cesse préoccupé de projeter la pleine lumière de la conscience dans les plus obscures régions de la sensibilité artistique, d'un auteur à la fois esthéticien et poète, et savant assembleur de verbes. M. Adrien Mithouard est tout cela et, ce qui complique encore l'étude raisonnée et suivie de son œuvre, c'est que sa volonté, très précise et toujours orientée dans le sens d'une évolution progressive, fut sans cesse présente à toutes les

manifestations de son instinct d'artiste jusqu'à souvent en aiguiser le sens subtil. Il y a donc, en cette étude, matière aux plus raffinés plaisirs de lettré mais aussi occasion multiple et danger constant de chute et d'erreur. Cependant la personnalité de M. Mithouard est trop intéressante pour qu'on ne tente pas de la décrire, même avec la crainte d'en omettre quelques caractères ou même d'en altérer quelques détails.

J'ai parlé de culture multiple. Ce n'est un bienfait généralement que pour ceux qui ne se laissent pas aller au charme du dilettantisme. Les dilettantes se privent, par la dispersion de leur intelligence, la discontinuité de leur effort, l'épicurisme de leurs reflexions d'ensemble, de cette solide armature intellectuelle qui est comme l'épine dorsale dans l'économie du corps humain. Ils sont invertébrés et souvent décoordonnés. Leur parole charme mais ne porte pas. Tandis qu'une vue générale, une idée directrice à laquelle tout se rapporte et tout concourt, introduit la cohésion et la force parmi les éléments instables et dissociés de la culture.

Celle de M. Mithouard, très complète, eut le bonheur de se composer autour d'une pensée constante, intimement personnelle, qui allait en assurer les articulations les plus ténues et les jeux

les plus délicats. Elle coexistait d'ailleurs à une originalité d'expression remarquable.

Cette originalité qui, chez d'autres écrivains, privée de cette pensée maîtresse, se fut égarée en subtilités vaines ou prétentieuses, acquit de la sorte une saveur nouvelle et âpre et c'est ainsi, du concours de cette volonté unique, de cette culture multiple et de cette spontanéité indestructible que M. Mithouard composa sa personnalité d'une manière constante et sûre, et toujours progressive.

Quelle est cette pensée ? C'est son évolution qui explique et résume l'œuvre de l'écrivain.



Avant de se préciser dans des formules fixes, et de s'exprimer dans un livre uniquement écrit pour elle, cette pensée traversa une époque pour ainsi dire de préparation et de croissance et son expression fut toute poétique et symbolique. L'évolution des individus reproduit, dans un laps de quelques années, le cycle séculaire parcouru par les peuples. L'imagination d'une race à ses premiers âges est touffue, abondante et riche. Elle ignore le didactisme et les formes qu'elle préfère sont la poésie, les vastes symboles, tous les modes d'expression qui laissent aux forces et aux formes futures une

latitude indéfinie. Si déjà on peut saisir les grandes lignes d'une civilisation, on peut aussi attribuer aux lignes moins importantes une signification qu'elles perdront par la suite. Il y a plénitude de force. Semblablement se comporte le cerveau de certains artistes, destinés à devenir critiques.

Leurs premières créations sont volontiers celles d'un aède : on peut y démêler les préoccupations qui deviendront plus tard primordiales ; on peut, plus l'œuvre s'avance, y saisir le passage entre le symbolisme et le didactisme et ce travail est d'un vif intérêt, car il fait capter à sa source même le bouillonnement intérieur d'une imagination et suivre jusqu'à ses premiers endiguements son cours métamorphosé et de plus en plus paisible.

Il va sans dire que ce parallèle entre la formation d'un écrivain et l'évolution d'un peuple est purement analogique, et qu'il ne faut nullement en inférer ni barbarie d'expression, ni simplicité maladroite, ni insuffisance de moyens dans les premières œuvres de M. Mithouard. Il est visible qu'il n'écrivit rien avant d'être en pleine possession de sa technique et c'est ce qui donne à ses recueils de vers, si on voulait les envisager en les détachant de l'ensemble, un aspect de perfection personnelle et suffisante, une proportion limitée à leur propre longueur digne des meilleures œuvres écrites

par des poètes seulement poètes. Mais le point de vue d'où je pars m'interdit de m'étendre au delà des limites qu'il m'assigne et de voir en eux autre chose qu'un degré d'une évolution autrement vaste.

Donc, c'est sous la richesse et la complication d'une technique très raffinée et à elle seule digne d'étude qu'il faut retrouver la ligne de direction qui tient cohérente toute l'œuvre. Tous ceux qui ont lu *Le Pauvre pêcheur* et *Les Impossibles Noces* savent si la culture que ces livres supposent est complète et complexe. Le choix des sujets est toujours inspiré par une idée rare, une conception haute et singulière, soit que, dans *La Conquête de l'aube*, le poète suppose un cimetière devenu, au-dessus de l'Océan des verdures, un navire mystique soulevé vers le paradis, soit que, dans *Les Impossibles Noces*, il raconte le duel des deux côtés d'une cathédrale. L'expression est adéquate à ce choix : elle est précieuse, souvent bizarre et inattendue, toujours évocatrice d'images nouvelles. Le rythme est variable et divers. Enfin, souvent, la phrase, commencée et exprimant une vision naturelle et simple, s'achève, par d'insensibles dégradations et de savantes nuances, dans l'évocation presque abstraite d'une idée morale ou mystique. Enchevêtrement subtil et presque insaisissable !

Mais enfin, malgré ce souci de l'expression qui est de notre siècle entier et ce soin plus spécial encore du raffinement et de l'évocation qui est particulier à l'époque symboliste, il est assez facile de retrouver les quelques thèmes principaux qui tous s'ordonnent autour d'une idée générale, et très généreuse. Cette idée générale est celle de la dualité dans l'unité, la dualité en effort vers l'unité, et les thèmes ou images qui la réalisent et l'expriment sont empruntés à l'architecture *(Les Impossibles Noces)*, à la mystique *(Le Pauvre Pêcheur)*, à la théorie du déterminisme atavique *(Les Deux Foules)*.

Que les deux côtés de la cathédrale soient en lutte et en effort vers la conciliation de la flèche, ou que le pauvre pêcheur cherche à se retrouver dans le sein de Dieu, ou que, dans *Les Deux Foules*, nous assistions à la bataille des instincts multiples dans le cœur de l'homme, c'est toujours à la même idée fondamentale que ces divers symbolismes se rattachent. Cette simplicité profonde, cette ténacité à suivre une ligne continue à travers les plus séduisantes arabesques d'imagination et de langage suffit à séparer M. Mithouard d'avec les poètes proprement dits. Ceux-ci, en effet, subordonnent leur œuvre au caprice du moment ; et parmi les plus puissants, si l'on retrouve une

tendance caractéristique ou même une idée générale, cette tendance ou cette idée coïncident à des forces instinctives plus constantes, jamais à un parti-pris de direction. M. Mithouard a toujours subordonné la force instinctive à une volonté précise, ou peut-être cette force et cette volonté furent-elles toujours intimement liées. C'est un poète-philosophe.

Une des preuves du haut intérêt que présente (en dehors de toute étude sur leur rapport avec l'œuvre totale, et pris en eux-mêmes) la lecture de ces poèmes, c'est qu'elle suscite au passage des problèmes et suggère des idées dont la solution ou l'énonciation intéresse une époque entière de littérature et de pensée.

Nous ne nous occuperons que d'un seul de ces problèmes et ne parlerons que d'une seule de ces idées, car une étude plus détaillée nous ferait perdre de vue le sujet principal. Cette double digression n'est qu'apparente, car si elle sort d'un plan strict et extérieur, elle sert à mieux faire comprendre la physionomie du poète et les projets de l'esthéticien.

Le premier problème soulevé, c'est celui de la valeur d'une poésie philosophique. On a toujours douté en France qu'il y en eût une, bien plus, qu'elle fût possible, et l'expérience sembla toujours

donner raison à ce doute. En effet, théoriquement, l'antinomie de la poésie et de la philosophie est absolue : l'une ne s'occupe que d'images, l'autre que d'idées. Impossible de parler le même langage sans s'exposer à des équivoques, sans risquer d'être philosophe banal ou poète inexpressif. L'idée philosophique ne passe dans la poésie qu'à travers l'expérience de la sensibilité populaire. Lorsqu'elle s'est assimilée entièrement aux manières de sentir de plusieurs générations, la poésie s'en empare, mais comme d'une émotion, non d'une notion. Victor Hugo eut éminemment ce don de recueillir les idées-émotions : il en fut médiocre philosophe, d'ailleurs. Si, au contraire, l'idée est restée presque vierge, superposée à la sensibilité de la masse, comme une eau claire contre une argile impénétrable, elle n'est encore propre qu'aux combinaisons du verbalisme métaphysicien. L'émotion ne l'a point transformée, l'imagination ne l'a point illuminée : elle reste transparente et vide ; si elle se déverse dans un rythme quelconque, classique ou parnassien, c'est à la façon d'un liquide incolore dans un vase toujours semblable et non pas comme un souffle puissant, modelant les concours d'un verre en fusion. On obtient une poésie, ou plutôt une versification didactique, correcte et neutre, une traduction rimée d'idéo-

logies abstraites. Sully-Prudhomme, malgré des qualités incontestables, représente au plus haut degré la faillite de cet effort.

L'expérience prouve donc qu'il n'y a point de poètes philosophes. Si l'on en excepte Gérard de Nerval et parfois Louis Ménard (mais leur œuvre est extraordinairement restreinte), nous n'en possédons pas dans notre littérature. Si M. Mithouard a réussi dans ce genre ingrat, c'est pour des raisons pour ainsi dire supérieures, dont la puissance l'a soulevé au-dessus des difficultés à surmonter : la première, c'est qu'il fut plus esthéticien qu'idéologue, et l'esthétique touche à l'art et, par lui, à l'émotion créatrice elle-même ; la seconde, c'est qu'il fut mystique, rapprochement plus intime encore de la beauté à sa source profonde. Enfin et surtout son idée, par sa simplicité féconde, ne pouvait pas entraver un instant sa puissance imaginative et son habileté technique ; et ce sont ces deux qualités qui rendent si hautement originale la poésie de M. Mithouard.

Les images qu'il emploie sont d'une hautaine mélancolie, très liturgiques, très pures, très claires, vastes et pâlement lumineuses comme des fresques de Puvis de Chavannes. Les tableaux qu'elles composent réalisent la plus authentique mysticité, et l'état d'âme qu'elles créent est une rêverie tendre

et méditative que ne détruit pas — bien au contraire — une préciosité fréquente et parfois même trop moderne. Mais ce qu'elles ont de plus caractéristique, c'est la sûreté de leur choix qui les fait toutes concourir à un effet unique, à une suggestion incessante, à une presque hallucination qui s'impose à l'esprit, excluant toute autre représentation.

C'est incontestablement du même style que sont écrites : *Les Impossibles Noces*, *La Conquête de l'aube* et *Le Pauvre Pêcheur ;* et cependant quelles séparations infranchissables ! Pas une expression dans *Les Impossibles Noces* qui ne rappelle la ligne générale ou le détail infime d'une cathédrale, sinon dans sa forme physique, du moins dans la signification allégorique étroitement liée à chacun de ces aspects. Pas une dans *La Conquête de l'aube* qui détruise et altère l'image une fois supposée et imposée d'un cimetière transformé, déformé en navire, devenu un navire de pierre, puis une nef idéale et fantastique en route pour l'au-delà. Ici d'ailleurs, la difficulté est graduée et l'image primitive se dissout et se récompose par métamorphoses successives, subtiles, nécessaires, mais d'un mécanisme invisible. Enfin, dans *Le Pauvre Pêcheur*, qui est un magnifique poème religieux, rien non plus ne contraste avec l'idée de repentir et d'humilité qui l'inspire.

Je veux citer le commencement des *Impossibles Noces* pour montrer combien, si cette puissance imaginative est forte, elle est aussi complexe et suggestive d'une pensée. A travers le tableau qui se dresse, l'idée apparaît :

La cathédrale était double et contradictoire.
Deux à deux, les vitraux qui l'emplissaient de gloire
Vociféraient le désaccord de leurs tons durs.
Deux âmes en présence hurlaient sur les murs.
Face à face deux cœurs se haïssaient.
A gauche
Les hoquets de la pierre en pleurs, une débauche
De gestes désolés qui portaient des arceaux,
L'agenouillement des pendentifs, des sursauts
Comme d'une douleur sur la voûte sculptée,
Les colonnes défaillantes sous leur portée,
Des bas-côtés tendant le deuil de leur couloir,
Toute l'ombre qui va dans les coins se douloir,
La contorsion d'une immobile torture,
De l'épouvante, un émoi de l'architecture.

Et ces premières paroles du pauvre pêcheur, étranges et si angoissantes :

Mon âme, vous serez
La face morte,
Celle qui en silence glisse
A des lieux ignorés,

## VISAGES

Celle qui va sa voie,
En levant le calice
  Qu'elle porte
  De sa joie
    Morte.
Au travers de moi-même
Un désespoir sacré
Mon âme, vous serez !
Hautes vos deux mains blêmes,
La face vers la nuit,
Vous pleurerez sans bruit...
    Et vous serez
Celle qui suit sa route
Fixant la coupe d'or
Où il tremble à pleins bords.
        Toute,
Toute la peine de votre visage,
        Celle,
Éternellement sage,
Qui va droit devant elle
Sans en perdre une goutte.

Les rythmes de ces poèmes, à eux seuls, valent un étude. Lorsqu'ils sont réguliers, une césure multiple, indéfiniment mobile, les divise en autant de vers libres et la rime seule atteste la fidélité à l'alexandrin. Lorsqu'ils sont complètement libérés, c'est en obéissant à des lois très fixes cependant, à une sorte de régularité différente

et nouvelle. Il y a autant de vers libres que de vers libristes. Chacun donne au rythme qu'il emploie une forme personnelle et incommunicable. Si, par bien des côtés, l'alexandrin de Hugo, de Leconte de Lisle, de Dierx ou de Hérédia est indiscernable, il est impossible par contre d'attribuer à Moréas un vers de Mauclair ou de confondre une strophe de Viélé-Griffin avec un couplet de Kahn, une séquence de Gourmont, une phrase de Verhaeren. La marque que M. Mithouard a imposée au rythme, c'est une sorte d'émotion haletante, mystérieuse, confessionnelle, comme un aveu de pénitent interrompu par les sanglots et repris par l'audace de l'humilité. L'impression qu'il en reste est adorablement touchante et rappelle beaucoup certains passages de *Sagesse*.

Maître
Que vous tardez à paraître !
Le fruit crève d'amour : il est mûr.
J'ai peur des mains des créatures.
Je ne confierai pas ma honte à Marthe, non !
Profanation ! !
Je ne sais pas quelle autre à passé, lente et belle,
J'ai eu peur d'elle.
Oh ! lui laisser ravager
Le trésor solitaire et saignant du verger !

Aimer un oiseau frêle, une heure avec un peu
De l'impossible amour exaspéré vers Dieu ?
Seigneur, Seigneur,
Je ne peux plus calmer mon cœur !

Le point faible de cette tentative poétique consiste dans l'impossibilité de la soutenir, à moins d'y être aidé par une énergie extérieure à son objet propre, et qui fut ici le mysticisme et aussi la profonde pénétration d'un sujet par l'intelligence à la fois et la sensibilité. Et cependant malgré qu'on sente, dans *Les Impossibles Noces*, par exemple, une science certaine et un goût passionné de notre architecture médiévale et de son symbolisme, on ne peut s'empêcher de regretter que cette science et ce goût se limitent à une expression poétique, forcément transposée, et partant insuffisante à toutes sortes d'exigences nuancées. La poésie, malgré tout effort, restera le mode de délivrance des sentiments et des aspirations de l'âme. Ce qui s'évoque, dans les poèmes architecturaux ou mystiques de M. Mithouard, c'est une âme souffrante et inquiète, dont le cri se fait jour à travers les expressions mesurées d'un symbolisme rituel. Tout le reste, idées ethnologiques ou aperçus esthétiques, est gêné par les exigences du vers. Il lui faudra une forme

différente où s'exprimer, un livre nouveau conçu suivant cette forme ; et *Le Tourment de l'Unité* complètera *Le Pauvre Pêcheur.*

***

Le deuxième problème soulevé est celui même de l'unité se cherchant à travers la dualité. Mais nous ne le discuterons pas. Il suffit de constater qu'il est l'axe même de l'œuvre entière de M. Mithouard et de remarquer la solution à la fois traditionnelle et nouvelle qu'il en offre. Sincère admirateur du grand Ernest Hello, son opinion cependant diffère de celle du maître de tout ce que vingt-cinq ans de recherches, de doutes et d'inquiétudes ont apporté de complexité dans le problème. Tandis que le penseur de *L'Homme* l'avait farouchement et péremptoirement résolu en faisant de l'unité le point initial et terminal, le centre immobile autour duquel rayonnaient les vaines illusions de la différence, de la diversité et de l'erreur, M. Mithouard part de l'unité mais, voulant y retourner, n'aboutit qu'au seuil inattingible, à jamais pris dans l'écartèlement du dualisme qui se dispute sa pensée raisonnante. Cette tendance, évidente dans les œuvres futures, est déjà visible dans les poèmes. Ce n'est que

comme un espoir que *Les Impossibles Noces* entrevoient la conciliation définitive :

Et ces brebis du temps sont dans l'éternité,
Se convulsant de toute leur diversité
A tâcher qu'un seul cœur de toutes parts se taise.

La roue au cœur du chœur grince vers la synthèse.
Mais le prisme survit au vertige du feu,

Diversité de tout, dédoublement de Dieu !

Et *Les Deux Foules* n'espèrent rien.

C'est qu'il est vraiment impossible à un esprit d'aujourd'hui de concevoir l'unité autrement que comme un rêve. Tout y contredit, tout la montre un achèvement idéal et toujours plus lointain d'une lutte incessante de deux éléments opposés. La nature et l'art reproduisent cette lutte sans jamais laisser entrevoir l'apaisement et, bien plus, la vie elle-même ne se conçoit, si infiniment divisés qu'on en observe les éléments, que comme cette lutte et d'autant plus vivante que la lutte est plus chaude et plus nourrie. La distance de vingt-cinq années qui sépare Hello de Mithouard, le penseur religieux de l'esthéticien épris de religion, est bien marquée par un simple titre : M. Mithouard appelle son livre *Le Tourment de l'Unité ;* imaginez celui que,

traitant les mêmes questions, Hello eût donné au sien.

Quoi qu'il en soit d'ailleurs, les volumes de poèmes de M. Mithouard sont d'une rare beauté et d'une puissance d'idée très grande : presque des modèles de poésie philosophique. Par moments même ils atteignent à l'émotion lyrique la plus pure. Certains passages du *Pauvre Pêcheur* sont assez beaux pour qu'un chrétien les lise avant de communier, tant leur expression est nue de tout artifice et de toute mièvrerie moderne. On n'avait pas mieux fait depuis Verlaine.

*
*   *

Créateur de rythmes personnels, poète mystique et précieux, M. Mithouard s'est révélé, en écrivant *Le Tourment de l'Unité*, un maître de la prose et un esthéticien remarquable. Aux premières pages, nous retrouvons la préoccupation constante qu'indique le titre, le retour inévitable à la solution du dualisme. Le livre entier est basé sur cette double idée, chacun des chapitres la reproduit et il n'est pas de paragraphe qui ne la résume à son tour. Mais un épilogue conciliateur se surajoute à cette oscillation qu'elle équilibre, que j'appellerais *épilogue du mouvement.* Sous le prétexte d'une diva-

gation de Salomé, parlant devant Hérode, M. Adrien Mithouard explique au mode lyrique ses idées sur la fusion de l'unité et du dualisme. Et c'est fort beau, plus beau que le titre modeste, plus beau même que le style, pourtant admirable. Car il y éclate une sorte d'ivresse d'intelligence, aux lueurs de laquelle le monde perd sa discontinuité dans l'espace et dans le temps pour acquérir une signification d'ensemble, une figure panthéiste où tous ses éléments se fondent. Et c'est ainsi qu'un esprit également passionné de toutes les révélations d'art, de tous les lieux chargés de souvenirs et de beauté, de toutes les époques expressives de l'histoire peut satisfaire son besoin d'en contempler le tourbillon insaisissable en un raccourci unique et en une seule vibration :

*Livrez à l'amoureuse éperdue les trois dimensions de l'étendue. J'entrerai jusqu'à en mourir dans l'emmêlement des mondes. Toutes les formes, je les atteindrai, je les étreindrai, je les couvrirai, je les serai ; tout le vide, je le remplirai ; tout l'azur, je le boirai. Platon, Shakespeare, Schumann, la petite Salomé a soif d'absolu.*

. . . . . . . . . . . . . . . . .

*...Tu danseras donc, Salomé, pour que les choses voltigent autour de toi d'un ordre à l'autre, sachant que tu égrènes le rosaire infini des formes éphémères.*

*Tu te connaîtras toute légère, parce que tes pieds sont les divins associateurs du vide. Sur nul espace tu ne te fixeras nul instant, parce qu'il n'est point de position du monde qui soit définitive et que les harmonies qu'on peut faire de toutes choses sont innombrables. Mais tu courras d'attitude en attitude et tu fuiras de ligne en ligne parce qu'il ne t'appartient pas de fuir l'inquiétude d'une cohésion snprême.*

*Avec toi saute une humanité et se déroulent les tourbillons de la vie, la nuée d'insectes qui bourdonne en tournant dans un rai de soleil, comme les cent mille petits soldats qui manœuvrent quinze heures pour parfaire de belles figures militaires, comme les marées qui blanchissent de longs rubans de rivagas en l'honneur de la lune. C'est dans l'universel mouvement qu'il faut cueillir la Beauté. Tel un printemps millénaire dont les fleurs d'instantanéité se flétrissent et revivent subitement. Telle une bataille d'instants insaisissables. Tellement que c'est à croire que rien de tout cela n'existait... Salut donc à tous ceux qui multiplièront l'effigie de mon inconsistance ! Ah ! qu'il serait passionnant de danser dans les salles du Louvre !*

Ce lyrisme magnificent indique assez que si M. Mithouard quitta la forme poétique pour aborder celle de l'essai, il n'a point abondonné l'enthousiasme du poète. S'il est difficile à celui-ci

d'exprimer en sa langue native les nuances de la spéculation abstraite, il est plus aisé à un esthéticien de parler en poète, pour peu qu'il embrasse son sujet avec une passion compréhensive.

Dieu seul sait quel écueil l'esthétique présente à l'investigation humaine. Ceux qui n'ont que des opinions personnelles n'envisagent qu'une faible partie de la vérité ; ceux qui ont des idées trop générales négligent des détails caractéristiques dont la reviviscence plus tard infirme leurs hâtives théories. C'est une science en formation, incertaine et subjective. Pourtant, le point de vue d'où M. Mithouard en envisage les éléments me paraît plus que provisoirement indiscutable. C'est une hypothèse séduisante et bien accommodée à l'état de nos idées et de nos opinions. Le terrain est si glissant qu'on ne peut affirmer que, dans un siècle, la position adoptée sera stable, mais actuellement elle répond à toutes les exigences de l'équilibre et contre-balance les inclinaisons et les poussées du sol sur lequel elle croit pouvoir s'appuyer.

Avoir trouvé que la beauté était multiple, que ses révélations diverses pouvaient se ramener à deux genres distincts : l'harmonie et l'expression, que l'idée du mouvement conciliait ces deux autres à la manière d'un regard embrassant les vibrations contrariées d'une corde sonore, ne constitue pas

précisément une découverte ; le mérite est d'avoir illustré la théorie d'exemples continuels empruntés à notre histoire esthétique, de rapprochements féconds, ingénieux, justes et surtout de métaphores si profondément enracinées aux réalités physiques (jusqu'aux mouvements mêmes de notre sang, parfois) qu'elles insinuent l'idée jusqu'au tréfonds de la sensibilité. Tant de preuves, d'exemples, d'analogies, de comparaisons font de la théorie non pas un froid tableau étalé devant une vision réfractaire, mais une atmosphère pénétrante, absorbée par tous les organes des sens intellectuels.

Nous retrouvons dans *Le Tourment de l'Unité* les mêmes thèses, les mêmes images générales (comme la cathédrale, par exemple), que dans les poèmes, mais plus complexes, plus riches, plus vivantes de plus d'idées et de points de vue nouveaux. Tous les éléments de réflexion accumulés dans une existence d'idéologue, toutes les rectifications de l'expérience composant la vie d'un amateur d'art donnent à ce livre une autorité magistrale, une prudence très stricte dans le choix des allégations et des hypothèses, tout le sérieux que ne compensent jamais les plus prestigieux enthousiasmes des écrivains qui, trop jeunes, remplacent la somme et la valeur des observations par l'à-peu-près d'intuitions hasardeuses ; et cela

sans que ce sérieux soit jamais lourd, sans que jamais une certaine ardeur lyrique défaille, même aux tournants ardus des plus délicates transitions.

Non seulement tout rayonne autour de l'idée centrale, mais chacun de ces rayons se confond avec les autres, y mélange ses lueurs selon de subtils entrecroisements, y juxtapose ses nuances complémentaires : sensibilité catholique, théories architecturales, paradoxes picturaux, nervosité de dilettante, sensualité d'impressionniste ; tout cela, concourant à une même preuve idéologique, se démontre étrangement fraternel, aux pages de ces essais. Certaines affinités sont tellement évidentes qu'on se demande comment les éléments en ont pu rester si longtemps dissociés dans l'esprit des générations cultivées. La découverte de ce fait que la cathédrale médiévale et l'art impressionniste ont la même origine ethnologique aussi bien que des analogies extérieures frappantes contient en germe toute l'idée occidentale, aujourd'hui assez riche d'acquisitions nouvelles pour être une théorie fort soutenable de notre génie national, une synthèse momentanée mais indispensable de nos tendances d'art, la formule d'une *harmonie* en attendant le brisement d'une *expression* nouvelle.

Cette oscillation indéfinie entre l'harmonie et l'expression prouve un dualisme éternel dans toutes

les formes de la nature et de l'art. Evidence qui eût choqué Hello comme un obstacle vil mais tenace à son aspiration d'unité, mais qui ne fait pas souffrir l'auteur des *Deux Foules*. Chez lui, la notion de l'unité s'est déplacée par de lentes secousses jusqu'aux antipodes mêmes du lieu idéologique qu'elle recouvrait ; ou plutôt elle cesse d'être le synonyme d'une inertie contemplative pour devenir l'exclusive définition de l'activité d'esprit envisageant les deux termes de toute question, les deux buts de tout mouvement, les deux aspects de toute forme. L'unité n'est pas dans les spectacles, elle est dans le spectateur et vers son regard central convergent toutes les directions rayonnantes de la sphère infinie.

Mais la simplicité, l'essence, le sujet sont des abstractions ineffables ; de l'attribut seul on peut parler, car il est indéfiniment nouveau. C'est en peignant les aspects de la diversité et en retraçant la lutte du dualisme que M. Mithouard a dit les plus belles choses de son esthétique.



Le style de M. Mithouard est aussi personnel que sa pensée, mais comme il distribue celle-ci dans des catégories traditionnelles d'une logi-

que sévère, ainsi sa phrase est-elle d'essence originale, mais de formalité absolument classique. Elle offre même de curieuses analogies avec les dispositions des édifices architecturaux. On y démêlerait (et sans développement métaphorique), un agencement extérieur semblable à celui des cathédrales et au cœur même des périodes comme des pesées et des poussées, des substructions nécessaires et des ornements, des contreforts étayant la hardiesse d'un élan expressif, un équilibre d'ensemble reproduisant à l'infini le symbole d'un dualisme continu.

Cependant, M. Mithouard offre cette supériorité sur les écrivains de culture exclusivement classique que, si sa phrase affecte les formes d'un autre siècle, les mots qui au dedans d'elles circulent sont comme un sang neuf infusé dans des veines anciennes : leur choix, leur ordre, leurs groupements personnels sont bien modernes ; ils évoquent des réalités actuelles, précises, tangibles et quotidiennes au lieu de galvaniser, par la séduction d'une forme pastichée, le fantôme du passé mort.

Parfois enfin, fort souvent même, la phrase impose à la fois, par un prestige minutieusement élaboré, la compréhension d'une vérité métaphysique, la vision nette et vivante de l'exemple qui

l'illustre, et jusqu'à l'intuition d'autres vérités plus subtiles encore, latentes sous ce premier aspect, des divinations plus profondes dans le domaine de l'inconscient.

Ainsi ces paroles sur Sada Yacco, à propos de sa théorie esthétique du mouvement :

*Des audaces d'une rare intensité expressive se disciplinaient, sur toute sa japonaise personne, en un composite et volontaire poème du mouvement. Quand nous la vîmes mourir dans* Ghèsha et le Chevalier, *son masque d'ivoire prit avec une horrible gentillesse la stupeur de l'agonie ; puis elle passa, sans qu'un pli de sa face eût bougé, et nous en fit savoir l'instant précis rien qu'au changement de couleur de ses yeux fixes. Mais qu'elle était plus belle encore à regarder vivre, vivre toute mobile ! Peurs presque drôles, désinvoltures minutieuses, tendresses poignantes et bizarres, fantaisies brusques et sûres, angoisses puériles, le plus pur, le plus féminin, le plus original jaillissement de la passion, de tout cela elle composait en artiste la trame harmonieuse d'un indéfini devenir. Un nouvel essor à tout moment suppléait aux défaillances de sa grâce antérieure. Elle scandait pourtant les plus précieux passages de ce récit temporel par l'arrêt voulu de toutes ses évolutions sur des instants de choix où elle figeait tout d'un coup les rencontres de*

*sa cruelle souplesse. A chacune de ces pauses on éprouvait du malaise et de l'admiration, car c'est un violent artifice que d'arrêter ainsi du mouvement sans raison. A chaque fois on sentait devant et derrière elle apparaître des cortèges de phénomènes éphémères, soudain évoqués pour la justification des rythmes arbitrairement suspendus. Elle me paraissait vraiment alors l'image de cette boiteuse œuvre d'art, où l'homme s'enhardit jusqu'à arrêter le soleil.*

Et *Le Tourment de l'Unité* éclate à tout instant de passages aussi admirables. Et la *Divagation de Salomé* tout entière est d'un lyrisme aussi précis.

Érudition sérieuse servant d'assise à un tel fastueux déploiement de beauté verbale : *Le Tourment de l'Unité* est un chef-d'œuvre. Il durera. A supposer même qu'un jour on rejette les théories, pourtant si vastes, qu'il soutient, la forme en restera intangible, à la fois vivante, d'une pure beauté supérieure aux opinions passagères, et témoignage précieux de la compréhension d'art presque universelle que l'on eut à une certaine époque de notre histoire.

*
* *

Il semble bien que l'idée, une fois accompli son cycle de jeunesse et de lyrisme et son cycle de

maturité et de didactisme, ne puisse que se résoudre par sa propre arrivée au but. Mais la logique de la vie entraîne les idées plus loin que leur réalisation écrite : elle les arrache au domaine spéculatif pour les précipiter sur la pente de la volonté et de l'action.

L'aboutissement terminal d'une idée même très abstraite, est toujours un acte. La plupart des philosophes l'abandonnent sur la limite du réel et là, sentant leur fonction accomplie, se désintéressent des conséquences vivantes que pourra engendrer leur œuvre : ils la confient implicitement aux mains des vulgarisateurs, des spécialistes, des adaptateurs et retournent à de nouvelles créations.

Mais un esprit complètement logique sent bien l'espèce de sophisme qui inspire cette conduite. Sachant que son idée ne peut pas mourir avant d'avoir eu sa floraison d'activité, il veut surveiller l'éclosion comme il a protégé la croissance et répandre la semence nouvelle aussi consciencieusement qu'il a planté la racine initiale. Une pudeur particulière lui interdit d'abandonner le travail final au vulgarisateur dont l'habitude est de gaspiller les plus précieuses graines de la récolte pour cultiver celles qui lui semblent le plus typiques et le plus utiles.

Et M. Mithouard, logicien parfait, a adopté cette conduite. Ayant reconnu que l'ensemble de ses théories pouvait constituer un principe d'action très réel, il les a coordonnées à nouveau, suivant les exigences de cette troisième conception ; et le poète du *Pauvre Pêcheur*, l'esthéticien du *Tourment de l'Unité* est devenu, avec la création de *L'Occident*, le promoteur d'une évolution pratique fort intéressante.

Le mot d'occident est vague, mais l'idée qu'il résume est très précise, surtout pour ceux qui ont suivi la pensée de l'écrivain. Tout ce qu'il a écrit dans la revue de ce nom porte la même marque qui se retrouve aux pages de ses livres mais avec un changement : celui que nécessitent les conditions de toute propagande. Ainsi, il ne s'agit plus de rapprocher l'impressionnisme de l'art des cathédrales, mais de montrer que le genre d'activité qui les produisit tous deux, n'étant qu'endormi, peut revivre, que d'ailleurs il revit, quelles œuvres nouvelles il est capable de produire ; bref, non plus de parler du passé et de constater des lois, mais de contempler tous les aspects du présent pour en inférer ceux de l'avenir, de prévoir et de diriger, de réunir les volontés, d'indiquer le but, de grouper les artistes, de maintenir une tendance contre d'autres tendances.

C'est une œuvre plus pénible, plus lente, plus incertaine que de créer une esthétique. Car on se trouve en présence d'éléments nouveaux : de volontés individuelles, de problèmes quotidiens, d'adaptations indéfiniment provisoires de la théorie aux faits. Et je ne parle pas du côté matériel de l'entreprise, mais simplement de difficultés morales.

Ce n'est pas le moindre mérite de M. Mithouard d'avoir su, depuis près de deux ans, choisir des collaborateurs dont aucune des idées principales ne contredisait la théorie collective et générale inscrite aux premières pages de la revue, et ce n'est pas la moindre excellence de cette théorie fondamentale de n'avoir contredit jamais la réalité pourtant bien confuse, bien multiple, bien fuyante des faits quotidiens de notre histoire esthétique actuelle.

C'est que cette théorie occidentale, avec son apparence simple et implacable (elle tient en quelques lignes), est tout l'opposé d'une construction idéologique bâtie dans les nuages par un logicien habile. Elle est la formule résumative d'une foule d'observations faites sur la nature de notre sol, de notre climat, de notre production littéraire, architecturale et artistique, sur la nature de nos idées morales, religieuses, politiques et

ethnologiques. Elle les embrasse après les avoir étudiées séparément au lieu de les saisir *a priori* d'une étreinte présomptueuse et fortuite.

C'est pourquoi, malgré quelques exclusivismes peut-être temporaires, malgré quelques exagérations choquantes pour un esprit habitué aux jeux du scepticisme, malgré quelques réserves faites par ceux mêmes des lecteurs du *Tourment de l'Unité* qui se souviennent davantage des pages écrites sur la perpétuelle révolte de l'expression contre l'harmonie fixée, cette théorie demeure très féconde et porte avec elle des promesses d'une durée très longue. De plus, on ne saurait nier sa noblesse réelle et la séduction qu'exercent les grandes lignes de son ordonnance extérieure.

Au point de vue purement littéraire, M. Mithouard, depuis 1901, n'a guère écrit que des articles de tendance parfois d'ailleurs admirables (comme *Déchirer le ciel* par exemple), et le poème des *Frères Marcheurs*, où il a encore su trouver pour une idée neuve des rythmes imprévus, dont M. Quillard a dit si justement qu'ils semblaient *scandés par des cinglons de discipline.*

Mais c'est un esprit trop haut, un logicien trop excellent, un écrivain trop remarquable, un trop subtil observateur d'analogies pour jamais

produire une œuvre indifférente. On peut la prévoir infiniment délicate et profonde, à la fois lyrique et didactique ; mais peut-être aussi, renversant les inductions, sera-t-elle quelque chose de tout à fait nouveau, la délivrance soudaine d'un vol depuis longtemps captif au fond de la sensibilité : roman d'idées pures, poèmes éclatants, essais encore plus magnifiques ; car les puissances de l'imagination sont infinies.

Novembre 1903.

# HENRY MAUBEL

*Touched with pensiveness.*

S'il fallait condenser en un seul mot toutes les réflexions que suggère l'œuvre diverse de M. Henry Maubel, je dirais *Méditatif*, sans avoir rien à ajouter. Et cela suffirait à caractériser cet art tout entier : depuis la direction initiale de sa pensée et les démarches particulières de sa fantaisie jusqu'aux modes les plus secrets de son style.

*
* *

M. Henry Maubel a tout tenté : théâtre, essais, roman, et sans système idéologique, ce qui fait à la fois sa faiblesse et sa force. Sa faiblesse (et ce mot est une louange), parce qu'ainsi il n'a point bénéficié des avantages de célébrité banale et immédiate dont le journalisme comble ceux qui reviennent avec persistance sur une idée unique et absorbante ; et sa force, puisque cette attitude

lui a permis de garder vis-à-vis de toutes les formes d'expression et de tous les problèmes intellectuels sa liberté sans cesse prête et jamais engagée. Au lieu d'une rigide armature d'idées, il possède une vivante articulation de sensibilité, souple et jeune, indéfiniment apte à tout servir et d'une profonde unité.

Une atmosphère étale et douce, pareille, se répand autour de chaque sujet : drame, récit, étude, en absorbe les différences formelles et par contre en accuse les analogies essentielles, à tel point que le personnage d'un roman, quasi muet, donne une émotion semblable à celle suggérée par le protagoniste d'une comédie, qui agit sur la scène. Tous deux sont, au même titre, les messagers, plus ou moins loquaces, d'une pensée dont la rareté et la concentration sont tellement plus puissantes que leurs vies, qu'on les oublie pour elle. Leurs masques pâles s'effacent dans le souvenir lorsque vibre encore l'insistant écho de leurs paroles, inquiétantes et douces à la fois, pleines d'une mélancolie éternelle. Pour moi, le Joël de *Dans l'Ile*, le Jacques des *Racines*, le Christian d'*Ames de couleur*, sont des frères intérieurs, semblables entre eux, mais aussi semblables à ce que nous avons de meilleur et qui fixent un des moments les plus subtils et symbolisent une

des formes les plus insaisissables de la douleur moderne.

On ne peut guère raconter les romans de M. Maubel, peut-on même dire qu'il en écrive ? Ce sont plutôt des monographies à la fois passionnelles et cérébrales. Etudes d'âmes au milieu de paysages diffus parmi les brumes de la mer du Nord, aventures et métamorphoses inappréciables et insensibles d'un amour naissant ou contenu, soumis à la souveraineté des saisons, velléités, tendresses cachées, rêveries.

Le mot *rêve* prend une importance dominatrice dans l'œuvre de M. Maubel. Il revient, fréquent et mystérieux, et même lorsqu'il n'est pas prononcé, on devine sa présence inspiratrice, évoquée par le conjuration de tous les autres mots.

M. Maubel est un songeur : il se tient sur le seuil. Dans ses livres, tout s'ébauche et se suspend, et les résolutions y sont semblables à celles des rêves : vagues, achevées par l'esprit et imprégnées d'une tristesse. Art nerveux et sensible, secret et savant, qui ne suit pas l'impulsion qu'il a donnée, mais se contente d'ébranler la pensée le long d'une voie où chacun la conduise, comme il lui plaît. Que le lecteur achève ; il lui est laissé quelque chose : une initiative, un acte, un peu de songe à méditer. Je ne connais guère

d'esprit qui soit moins impérieux. Avec une distinction suprême, il propose à ses frères intellectuels les termes seuls du problème qui le préoccupe ou les éléments du paysage où il vit, mais s'arrête là, respectueux de leur imagination et des chemins divers où elle rayonnera.

Qui a lu *Dans l'Ile*, *Ames de couleur*, *Quelqu'un d'aujourd'hui* [1] commence par oublier leurs limites et leur ossature, la logique qui les articule et les événements qui en sont les reliefs extérieurs, mais garde le souvenir durable de leur substance même. L'émotion expansive qu'ils retenaient et, davantage encore peut-être, l'impression d'une pensée étrangement raffinée et pour ainsi dire décantée jusqu'à ce qu'il n'en soit plus demeuré que la plus limpide quintessence.

Voici deux pages que j'essaie de cerner avec des mots ceci qui est fluide, insaisissable, volatil et n'emploie que des formules abstraites qui n'enclosent rien, mais du moins peuvent-elles donner, à qui ne les connaîtraît pas encore, la curiosité de ces livres hautains, discrets et pour ainsi dire défendus de la vie immédiate par l'interposition

(1) A propos de ce dernier livre, il couvent de faire remarquer que l'auteur inatisfait de ce qu'il considère comme une production hative et prématurée, compte bientôt le reéditer, modifié et plus complet, plus représentatif.

obstinée entre eux et elle d'un rêve lucide et beau.

Quel est ce rêve ? Et d'où vient qu'au lieu d'être ici le synonyme presque du sommeil, il représente une vie plus intense, plus profonde, plus vécue ? C'est qu'il n'a comme principe ni l'abstraction, ni le désir de l'irréel, mais au contraire un examen plus profond de la réalité, une sorte de projection lenticulaire de l'esprit qui élève à la vie du feu les choses inertes qu'elle couvre et brûle, en un mot un mode supérieur de l'existence.

Seulement les objets que révèle cette lumière pénétrante ne peuvent être que ceux de la réalité seconde, puisqu'ils n'apparaissent qu'une fois tombés comme un obstacle ceux de l'illusion quotidienne. On les sent, lorsqu'on arrête de s'agiter pour regarder en soi-même, on les comprend si l'on prolonge cette attitude. Mais celui qui, en effet, la prolonge, qui possède le pouvoir miraculeux de connaître à tout instant, sans s'arrêter de vivre, ses raisons, son but et tout le minutieux enracinement de son instinct, celui-là est un homme très rare, c'est une conscience supérieure.

Les personnages, — nous devrions plutôt dire l'unique personnage, — des livres de M. Maubel,

lorsqu'ils entreprennent une série d'actions, en savent, comme des algébristes, la fin, le jeu, les rapports. Ils peuvent s'arrêter : leur jouissance de l'effort est entière. Ils ne réalisent des actes que l'essentiel et le vivant, jamais la gesticulation superflue. Comme leur créateur dans son procédé de suggestion, ils se contentent du premier ébranlement : preuve suffisante de leur force, résumé symbolique de leurs virtualités. Puis ils reprennent, satisfaits, les séduisantes théories de l'idéalisme absolu :

*La nature distingue-t-elle le songe de l'action ? Le monde est rempli d'hommes qui agissent dans l'ivresse splendide de l'instinct et de remueurs d'idées qui n'ont jamais songé.*

*De l'âme fiévreuse qu'emporte le vent du rêve ou de l'âme apaisée qui s'évertue à en tirer une harmonie, quelle est la plus active ?*

*Le rêve, la réalité des mots. Le rêve est réel, ou il faudrait nier le cerveau d'où il émane. Le rêve est la lumière des flammes qui nous consument. Il est l'épanouissement de nos désirs purifiés dans l'esprit et il ne paraît si étrange et il n'est si puissant que parce qu'il reflète des désirs que le corps ne saisit pas* (1).

---

(1) *Dans l'Ile*, p. 79.

Ou même encore, s'abandonnant davantage à ce vertige où notre personnalité devient la proie des millions de consciences et de pensées, voici qu'il les personnifie, qu'il les laisse maîtresses de lui-même, qu'il les regarde, vivantes et fées : des *psychélides* comme il les appela un jour, dans l'ivresse de son panthéisme.

*Les pensées aimées, par des avenues de méditation, descendent à sa rencontre et l'invitent.*

*Elles habitent réellement ce palais.*

*La grande salle ronde, avec sa couronne de fenêtres sous la coupole, en est hantée. Ceux qui y viennent avec un regard fervent distinguent leur corps élancé, leur visage tourné vers l'éternel.*

*Pleines de calme, de grâce et de fidélité, tristes ou joyeuses sans secousse, elles circulent autour des têtes qui s'inclinent et leurs caresses émeuvent ceux qui s'y abandonnent.*

*Il y a là beaucoup d'hommes qui se passionnent pour elles. Ils laissent entier le silence autour des pensées, car chaque fois qu'on le brise, on brise un peu de leur vie.*

*Elles ont veillé sur l'enfance de Joël ; elles ont cultivé son âme.*

*Chaque matin, immobiles et groupées, elles se serrent à lui. De temps en temps, une d'elles lui renverse le front sous la lumière... elles entretiennent en lui la*

*plaie du désir de connaître ; elles versent sur la plaie un baume qui la parfume.*

*Elles ne sont pas jalouses des images qui l'obsèdent. On dirait même qu'elles les accueillent. En savent-elles le sens ?... S'il se lève, elles s'écartent doucement. Des points de vue parfois surgissent dans la brume, des papillons de soleil crèvent leur chrysalide... Il sort et bat la terre de l'île.*

*Elles savent qu'il ne fait rien qu'aviver son rêve d'un désir d'action et que chaque fois qu'il part vers la mer avec des mobiles certains, la mer, les défaisant d'un flottement berceur, l'en dépouille sans qu'il s'en aperçoive* [1].

Plus qu'aucun héros de Villiers ou de Poictevin, ils sont les serviteurs exclusifs de la pensée et du songe.

***

C'est pourquoi le théâtre de M. Henry Maubel est un des plus curieux et des plus intenses qui existent dans la littérature moderne. Son action est tout intérieure, elle est le déroulement logique d'une idée ou d'un sentiment très simples et elle est seule à remplir la scène. Car au lieu d'em-

(1) *Dans l'Ile*, p. 89.

prunter la moindre force aux apparences de la vie extérieure, au décor, c'est elle au contraire qui les projette autour d'elle, les crée, les déplace, comme un corps en mouvement son ombre.

Ce sont des conflits d'âmes. Ames modernes sans doute, inquiètes, préoccupées de nos problèmes, mais dans la mesure où ces problèmes sont éternels. Aussi ces drames ne ressemblent-ils exactement à rien. Ils ne rappellent point les pièces à thèse puisque les données qu'ils posent ou les inquiétudes qu'ils jettent dans l'esprit se limitent à elles-mêmes et que leur résolution demeure toujours personnelle. Ils n'ont rien de commun non plus avec les comédies sentimentales, puisque la passion qui y brûle, ardente et contenue, est follement étrangère aux mièvreries de ce genre de productions. Mais ils constituent des œuvres à part, profondes, rêveuses, lointaines, repliées. Elles sont, littéralement, baignées d'une atmosphère : magnétique, et permettant aux répliques les plus simples un prolongement et une suggestion indéfinie. Ces gens ne disent presque rien, rien surtout de violent, mais tout ce qu'ils disent est chargé d'expérience et lourd de méditation. La lecture achevée, on demeure inquiet sur soi-même, car toujours une au moins de leurs paroles nous était applicable, quelque

chose de leur passion nous consume, un problème qu'ils n'ont pas résolu nous est quotidiennement posé. On n'a guère entendu que des chuchotements, mais comme ils sont pareils à ceux que notre propre conscience murmure ! J'ai presque envie de dire : *des confessions d'honnête homme :* toutes les voix y sont écoutées comme toutes les velléités retenues, et pour empêcher ces voix de dominer et ces velléités de devenir des forces, le scepticisme de l'intelligence choisit et tempère toutes ces valeurs.

Et quelle hauteur morale ! quelle dignité ! quelle noble maîtrise de soi-même ! Nous sommes loin des banalités du théâtre de l'adultère. J'aime peut-être plus encore que ce jeune homme pensif dont les luttes ne sont que celles de l'amour [1] ce prêtre ivre de sacrifice et plus religieux que son dogme, qui faire taire son cœur d'homme et jusqu'aux exigences de sa foi devant sa tendresse pour l'humanité et son indulgence pour la faiblesse et les fautes. Le caractère de Jacquelin est un des plus beau que le théâtre moderne ait dessiné.

*La voie où tu t'engages m'effraie,* — lui dit son frère Georges.

---

(1) Jacques dans *Les Racines,*

JACQUELIN. — *Ne t'effraie pas d'un mot. Sans un peu de cette "faiblesse" comme tu dis, est-ce qu'on se passionnerait ?*

GEORGES. — *Quel pouvoir espères-tu de cette sensibilité outrée ?*

JACQUELIN. — *Le pouvoir d'éprouver et de comprendre. Ceux qui ont laissé se refermer en eux les plaies du Christ et qui en portent glorieusement les cicatrices sont de faux prêtres. Le prêtre n'est pas guéri du mal des hommes. C'est un pénitent aussi, mais qui voit clair dans son cœur. Il souffre de la lumière qui avive ses blessures ; mais il faut qu'il entretienne sa passion pour comprendre tous les passionnés. Plus je me mêle à ces malheureux, plus je les aime. Des jours, j'ai le cœur lourd de leurs fautes et je voudrais me purifier du mal qu'ils m'apportent comme si c'était mon mal. Tu vois que je suis tout pareil à un pénitent* (1).

*
* *

On devine à quel degré de perfection peuvent atteindre de telles qualités d'écrivain, si elles s'emploient aux fins de la critique. C'est même un très attachant spectacle intellectuel que cette transposition des moyens expressifs, jusqu'ici

(1) *L'Eau et le Vin*, acte II, scène 2.

employés pour le roman et le drame, dans le domaine de la critique. Preuve suprême que le rêve où se complaisait M. Maubel n'était pas une vaine abstraction, égarée au loin du réel, il sait apprécier et comprendre, et bien mieux qu'un autre. Avec la prose française comme instrument, il reconstruit ce qu'il envisage. Il suit la genèse d'une œuvre d'art et, pas à pas, la recrée en la décrivant, en donne l'émotion la plus essentielle.

Je ne m'attarderai pas à l'intérêt historique que présente un livre comme *Préfaces pour des Musiciens*. Qu'il me suffise de dire que personne avant lui n'avait parlé comme il l'a fait des symphonistes modernes, et que les plus considérés aujourd'hui des critiques musicaux n'en disent rien de plus que lui-même, à une époque où c'étaient vraiment paroles de précurseur. Et leurs études sont loin de procéder d'une aussi attentive méditation. Un des premiers, il a examiné la tétralogie de Wagner avec un esprit de cohésion et d'ordre et, tout en ne se permettant jamais la moindre formule vague ou littéraire, il a suivi *le drame de l'anneau*, l'accompagnant, thème à thème, d'un commentaire aussi bellement lyrique que ceux chantés plus tard par Péladan ou d'Annunzio. On lui doit le meilleur essai jamais composé sur

Grieg et se limitant, à propos de Schumann, à la seule musique de piano, il a écrit des pages aussi fervemment évocatrices que s'il eût abordé les lieds eux-mêmes.

*Préfaces pour des musiciens* suppose une connaissance parfaite des choses de la musique et plus encore une quotidienne communion avec elles. Dans ce royaume de mathématique et de rêve, l'auteur est merveilleusement chez lui : les secrets de la technique ne lui sont pas inconnus, mais il les possède trop bien pour que, uniquement étudiés, ils obscurcissent une intuition autrement supérieure : ce don unique et étrangement rare de percevoir le plan idéal où viennent coïncider le moyen et le but, la science et la mystérieuse émotion, la cause et l'effet de l'Art suprême.

*Le théorème de la vie n'est sans doute qu'un théorème d'harmonie et ceux qui entendront intimement la musique, entendront les accords de l'être.*

*Vous n'ignorez pas la sympathie qu'il y a entre la voix et le regard d'un être. Il faudrait toujours écouter la musique en songeant à un regard. Il faudrait l'écouter comme si c'était la voix de quelqu'un qui va apparaître* (1).

---

(1) *Préfaces pour les Musiciens* (fin).

Il y a peu d'études aussi compréhensives, aussi hardies, aussi exactes dans la littérature contemporaine. Rien n'y est avancé au hasard, et tout s'y avance très loin, à des altitudes et à des distances où la rêverie du dilettante seule paraissait devoir atteindre, mais tandis que cette rêverie, forme d'une idiosyncrasie complexe, est sujette à s'égarer, celle de M. Henry Maubel est rigoureusement née de la sensation primordiale des sons et de la mathématique des rythmes. Elle s'y appuie à tout instant. Et ses bonds ne sont si hauts que parce qu'ils retrouvent plus fortement la solide terre d'où ils s'élancent.

***

Le style de M. Henry Maubel possède un charme lent et secret, comme la pensée dont il émane et d'avec laquelle il ne se différencie point. Jamais on n'y peut découvrir un ornement et parfois l'on se demande en quoi il consiste. Mais quand on s'en inquiète ainsi, c'est qu'il s'est déjà tracé dans l'âme un chemin subtil et profond. Nulle recherche syntaxique, nulle épithète tapageuse, nul relief, nul effet. Mais une musicalité fine, assourdie et tendre, un accom-

pagnement enveloppant aux images. Et voilà que l'on comprend soudain pourquoi toutes ces images, si fortes fussent-elles, fuyaient pour ainsi dire sous la curiosité des doigts, reculaient et se fondaient les unes dans les autres jusqu'au milieu d'une sorte de brume et de vapeur, comme des visions de mirage. C'est l'harmonie des phrases qui en était la cause, elle seule amortissait ainsi le choc visuel des évocation de l'âme, nous obligeait à ne plus goûter que son charme.

Et l'on reconnaît, là encore, cette démarche si particulière de l'esprit de M. Henry Maubel qui consiste à nous proposer une image immédiatement tangible pour l'altérer peu à peu, jusqu'à quelques contours essentiels et de là gagner une émotion d'un tout autre ordre. En quelques lignes, la substitution s'est faite et le souvenir le plus attentif a déjà perdu les traits de la figure originale.

Je songe, entre autres chapitres, à cette page si curieuse d'*Ames de couleur* qui commence par :

*Les carrousels tournent ...* (1)

Puis, tout de suite, l'envol en plein rêve :

*C'est la pêche miraculeusement sensuelle...*

(1) *Ames de couleur :* VI.

Puis le retour à l'image primordiale, et ainsi de suite. Mais chacun de ces retours est plus que le précédent dégagé de la sensation originelle : la musique des mots tendres et doux en détache peu à peu la pensée, jusqu'à ce qu'elle puisse l'engager dans une voie tout autre, où l'émotion du cœur régnera, sans prétextes, toute pure :

*Alors passent entre lui et la lumière deux figures surnaturelles de souffrance.....*

Il faut lire tout le chapitre pour se rendre compte de ces délicates magies, et il les faut lire tous.

***

M. Henry Maubel est un poète. Il n'a point encombré la littérature d'alexandrins plus ou moins habiles, il s'est contenté de regarder et de penser, et de nous dire parfois ce qu'il avait vu et pensé. Mais comme les regards de son esprit ne se sont jamais arrêtés à la première apparence des choses et des idées, ses paroles sont empreintes de mystère, malgré leur simplicité profonde. On ne les comprendra que si on les aime, et on ne les aime que si l'on a déjà, comme lui, le goût des

visages tristes, des yeux songeurs, des nuées, de toutes les apparences de l'univers où se révèle l'âme en inquiétude.

C'est bien au monde où il se plaît qu'on pourrait appliquer les paroles qu'il place dans la bouche de Jacques :

*C'est ici le pays de la vie intérieure ; la résonnance est dans les âmes.* (1)

Le mots de *rêve* et de *méditation*, qui reviennent sans cesse, trahissent son secret et expriment son art : son art sérieux et ému, songeur et sage à la fois, suprêmement honnête et délicieusement charmeur.

Ce musicien, ce dramaturge des passions sourdes, ce prosateur exquis ne laisse que de beaux livres, dont quelques-uns sont parfaits. *Dans l'Ile*, *Ames de couleur*, *Préfaces pour les musiciens*, *L'Eau et le Vin* dureront plus que bien des œuvres trop illustres et personne comme lui n'aura exprimé, dans une langue au timbre aussi pur, certains subtils accords entre les sentiments doux et les paysages gris, entre l'amour et la pensée, entre le rêve et le désir, entre le monde et nous.

---

(1) *Les Racines :* acte II, scène 8.

# MARCEL SCHWOB

La génération dont il faisait partie perd en lui son orgueil et sa plus pure gloire. Il était pour elle quelque chose de plus que le meilleur, il était comme son cerveau, sa conscience, son lien. Lui disparu, il semble qu'elle se défasse et se disperse. Et très réellement, les lettres françaises ne retrouveront pas de longtemps, pour s'y vouer et les illustrer, un homme pareil, tel que la nature n'en réussit pas un sur plusieurs millions, après des séries d'expériences, d'à peu près et de ratures. Marcel Schwob était complet.

Mais le paiement était terrible. Je crois qu'il n'a jamais cessé de souffrir. Et les pertes de temps considérables auxquelles il fut obligé pour adoucir ou seulement dépayser sa douleur durent lui être plus cruelles encore que les tourments physiques, à lui qui était fait pour ne jamais changer de place et vivre dans une cellule studieuse.

La perfection de son œuvre ne s'en est pas ressentie, certes, mais seulement son abondance. Malgré qu'on en ait dit, Marcel Schwob aurait beaucoup produit, s'il en avait eu le temps. Songez qu'il savait tout, et que par conséquent aucune issue ne lui était fermée, aucun obstacle ne pouvait jamais l'arrêter en parlant de quoi que ce fût, en évoquant n'importe quel moment des siècles. Songez aussi que cette érudition inconcevable, au lieu de lui être un fardeau, l'aidait et l'allégeait au contraire dans la marche aisée de son imagination. Examinez enfin son style : il est simple et nu ; ce n'est pas lui qui est concentré, — au moyen de ce travail pénible et *d'après-coup* de beaucoup d'écrivains, — ce sont les pensées qui l'ont inspiré, pensées elliptiques et résumatives au suprême degré : chacune suit l'autre, mais entre elles deux, il y a un monde intermédiaire et suggéré. La parole écrite n'a pas l'air d'être troublée de ce travail mental.

Mais comme ce travail et cette pensée n'avaient ni ratures ni reprises et qu'ils se déroulaient dans le cerveau de Marcel Schwob avec une sérénité magnifique, il est donc vrai de dire que la brièveté de son œuvre est regrettable absolument, puisque considérable, cette œuvre eût été aussi parfaite.

Ce traducteur unique, en définitive n'aura

traduit que *Moll Flanders*, *Francesca de Rimini* et *Hamlet*. C'est irréparable, cela. Il aurait pu faire revivre pour nous, avec toutes les nuances et les palpitations du style original, l'œuvre entière de Stevenson et de Meredith, scandaleusement ignorée du public. Il ne l'a pas fait. Qui le fera, maintenant, à sa place ? Il faut dire qu'il y avait en cet homme étrange une sorte d'ironie dont les formes atteignaient parfois une élégance très particulière. C'est ainsi qu'il passa de longues heures de son existence à lire à quelques amis les pages de ses auteurs préférés (les traduisant aisément au cours de la lecture). Qui sait quel profond plaisir il devait alors éprouver à la pensée que de tels trésors ne perdraient jamais rien de leur prix, en tombant, du fait de la diffusion du livre, dans la circulation des intelligences médiocres ?

Sauf un ouvrage sur Villon, inachevé, et un *Parnasse satyrique du XV^e^ siècle*, à paraître bientôt, son œuvre critique ne comprend guère que *Spicilège*. C'est un livre admirable et qui cependant ne satisfait pas pleinement. L'auteur s'y réserve trop. Il donne, il est vrai, le meilleur et le plus essentiel de sa pensée, mais, toujours à cause de cette élégance farouche, il n'en donne ni les préparations ni les achèvements L'ellipse ici règne en maîtresse. Trop de choses sont passées sous silence qui, pour

Schwob sans doute, étaient déjà banales mais qui pour nous eussent été infiniment substantielles et précieuses. L'étude sur Stevenson, par exemple, est tout à fait extraordinaire, mais elle part de l'hypothèse que le lecteur connait de Stevenson tout ce que le critique en sait déjà et que tous deux partent de là pour une promenade de méditations indéfinies. Le procédé est excellent pour les classiques, mais comme Marcel Schwob n'avait de goût réel que pour la beauté inconnue de jadis ou la beauté nouvelle d'aujourd'hui, il en résulte que peu de gens peuvent réellement le suivre. Et c'est d'ailleurs tant mieux. La foule n'est pas faite pour entrer partout.

De tout cela, *Spicilège* garde une allure d'anthologie que justifie le titre d'ailleurs, et aussi quelque apparence d'un beau jardin semé de statues inachevées, aux inscriptions interrompues.

Mais c'est dans ses contes que Marcel Schwob révèle son âme.

Comment parler de ces chefs-d'œuvre exquis ou terribles que, malgré d'indéniables influences : Poë, Baudelaire, Villiers, on peut égaler à ce que ces grands hommes ont produit de parfait ?

Comment dire le charme d'une langue incomparable, tellement souple qu'elle devient celle même des acteurs qui la parlent, au moment précis

où ils s'en servent, tellement pure qu'elle est immuable, et tellement animée d'une vie violente qu'on est saisi comme devant une résurrection ? Où est le secret de cette fusion de la vie et de l'art qui inquiète les chercheurs et les analystes ?

Le secret n'est pas celui du travail, quelque patient qu'on le suppose. Il devait être dans l'âme elle-même de Marcel Schwob : c'est dans ce foyer idéal que se fondaient en un alliage subtil et indestructible la pensée du critique, l'imagination du conteur, la science de l'érudit et la passion de l'homme ; et le métal sortait pur, que le styliste n'avait plus qu'à ciseler : joyaux de tous les âges.

C'est ce dernier élément, la passion, qui seule importe. Sans lui, les autres sont lettre morte ; privé d'eux, il peut créer des œuvres durables, mais avec eux il les fait éternelles.

Cette passion chez Schwob était la plus multiforme de toutes : la perversité. C'est-à-dire cette souplesse intellectuelle qui peut prendre tous les masques, s'insinuer dans toutes les attitudes, devenir momentanément et à volonté toutes les exaltations de la vertu ou du vice.

Cette passion, qui fait les grands dramaturges et les grands poètes, est une fièvre impersonnelle et sans forme, qui prête son ardeur et sa vie à une foule successive. Marcel Schwob la possédait à un

tel point qu'il a pu, sans jamais d'erreur, suggérer les états d'âme les plus particularisés qu'on pouvait choisir : depuis celui d'un poète préraphaëlite (*Lilith*) jusqu'à celui de la fille d'un bourreau (*Fleur de Cinq Pierres*). Il entrait, souverain, dans un cerveau d'homme ou de femme, en épousait idées, préjugés, langage, habitudes, voyait par ses yeux les spectacles de l'époque supposée, sentait littéralement par ses cinq sens et allait jusqu'au bout de cette hallucination sans jamais livrer par une syllabe de dissonance, le secret de son intrusion et de sa ruse.

Les contes du *Roi au Masque d'or* et de *Cœur double* surtout sont les manifestations merveilleuses de cette impersonnalité dont il faudrait enfin — (à ce propos surtout) — dire que, loin d'être l'absence d'originalité, elle est au contraire l'originalité suprême.

Et d'ailleurs, cette originalité-là a toujours, pour l'accompagner, la soutenir, une originalité plus profonde encore, plus particulière. Marcel Schwob livra le secret de la sienne avec *Le livre de Monelle.*

Il ne s'agit plus ici des virtuosités de l'érudition; non, mais quelque chose vit de tout palpitant, de tout frémissant : tout nu et sincère, pervers avec cruauté, chaste avec douleur, et tendre comme l'amour : une âme de petite fille.

*Le livre de Monelle* se présente à nous avec une pudeur extraordinaire et un luxe barbare de précautions, de chuchotements préliminaires, de tortueux conseils. Mais après, la préface tombée comme un voile, il se livre : trouble, effaré, câlin. Bargette, Cice, Mandosiane, Ilsée et la mystérieuse Monelle disent des paroles inoubliables et révélatrices.

Plus je relis ce livre adorable, plus je pense qu'il ne contient ni symboles, ni littérature, malgré les apparences volontairement contraires. La vérité vraie et profonde (seulement on ne la dit pas, parce que ce ne serait pas assez "critique"), c'est que Marcel Schwob avait une âme de petit enfant: vivace, instinctive, multiforme, perverse et tendre sur laquelle n'avait jamais pu avoir de prise le formidable et pesant appareil des bibliothéques.

Elle vivait sous cette amoncellement qui ne la gênait point et un jour, prévoyant la fin du corps qu'elle habitait et du cerveau qu'elle animait, avec Monelle, elle parla.

Avril 1905.

# EDMOND JALOUX

Il y a des écrivains qui sont nés romanciers. Leur imagination peut se laisser quelque temps entraîner à d'aériennes rêveries, trop charmantes ; elle en revient toujours à la dilection du réel, à l'amour de la vie. Leurs premières œuvres, si influencées qu'elles soient par les enthousiasmes de l'extrême jeunesse, ou le ressouvenir des auteurs aimés, témoignent déjà de ce souci de grouper les foules et de différencier des caractères, de montrer les métamorphoses spirituelles comme les changements des décors humains qui, haussé jusqu'à la pénétration et la certitude, révèle les grands observateurs.

Sans doute, et aidées d'une large sympathie intellectuelle, ces qualités n'atteignent-elles leur plénitude qu'avec la maturité, le travail constant, le sacrifice pénible et indéfini de mainte œuvre passée, peut-être belle, marchepied de cette

gloire. Rien d'ailleurs n'est si difficile que l'étude exacte des caractères, surtout à un poète qui s'est clos en soi-même par l'habitude de la méditation. Car, si méditer amène à des intuitions vastes et sûres, ce n'est qu'après nous avoir incliné pour jamais vers le culte absorbant du moi et tous ses minutieux byzantinismes.

Ce qui intéresse, chez les écrivaines du passé, c'est ce qu'ils nous ont légué de parfait. La cruauté de notre oubli élimine lentement tout ce que ne revendique l'éternel et c'est même une pensée infiniment triste. Mais un auteur vivant, au contraire, nous attache surtout par une évolution dont les étapes nous sont visibles. Assister à cette lutte douloureuse d'un homme contre un passé à peine déjà distinct de son avenir, contre ses goûts immédiats, en vue d'une réalisation plus haute que la première apparence de lui-même, voilà qui est extrêmement passionnant ; et ce que je vais essayer de montrer chez un des écrivains les plus intéressants de notre présente génération, M. Edmond Jaloux, heureux si je puis réussir à indiquer cette évolution, mais plus encore si je suggère comment la plus hésitante de ces œuvres fut charmante, pénétrée d'une certaine sensibilité particulière, qui les anime toutes.

* * *

C'était l'époque où le symbolisme, ayant achevé sa période de lutte, laissait quelque place aux revendications du naturisme. Fortement marqué de l'influence d'Henri de Regnier, mais séduit par les théories nouvelles, M. Edmond Jaloux hésita, mais toujours avec un sens décoratif, un amour de la magnificence formelle qui rappelait bien davantage *Le Trèfle noir*. A ce point de vue, ses premières proses sont curieuses à relire. Eparses à l'*Ermitage*, au *Mercure*, à l'*Effort*, elle forment dans *Méditerranéenne* (revue marseillaise alors fondée par lui et quelques amis) une suite, où se trahissent les doutes d'un talent qui se cherche, et d'autant plus malaisément que pourrait longtemps l'aveugler la trompeuse perfection d'une phraséologie trop élégante.

Laissons l'influence du naturisme dont les principes vagues et indéfinis n'embrassent et ne retiennent aucune activité particulière. Le naturisme ne peut, après quelques poèmes grandioses et quelques romans, que se répéter, puisqu'il a négligé d'accepter comme éléments d'art la variété et le trouble, qui constituent la vie elle-même (1).

(1) Il est bien entendu que des hommes comme Jammes ou Lemonnier, ou le Gide des *Nourritures terrestres*, sont en dehors de toute école. Les naturistes les ont découverts... plus tard. Gide surtout dut y goûter quelque ironie.

M. Edmond Jaloux le comprit si bien qu'il abandonna très vite cette route large et commode, mais banale et sans issue.

Restait le symbolisme légendaire. Et il faut avouer qu'il devait séduire une imagination naturellement décorative, éprise d'élégance et de luxe, mélancolique et repliée sur les spectacles de la vie intérieure telle qu'est demeurée la sienne, jusqu'en ses ouvrages les plus sobrement ornés. Rien du reste n'était si malaisé que de faire alors la distinction de ce qui était affinité native et approbation esthétique.

Les beaux contes des *Clefs d'or*, des *Histoires magiques*, surtout de *La Canne de Jaspe*, retinrent longtemps sa faculté créatrice à rappeler amoureusement leur souvenir enchanté. Et ce furent les esquisses de deux romans : *Le domaine sentimental* et *Le livre d'heure de Paryse* où des jeunes filles allégoriques passaient en des attitudes étudiées dans les songes et dans la vie de jeunes hommes, accablés par la lassitude du rêve et de l'étude, ironiques et sceptiques. Des paysages soigneusement ordonnés, des parcs, des solitudes vagues étaient le lieu de ces promenades. Des paroles spécieuses, des silences énigmatiques, des suggestions, des musiques... L'âme d'Hertulie flottait pâlement dans l'atmosphère.

Eh bien ! malgré tant de reminiscences, ces pages se laissent relire avec agrément, parce qu'elles témoignent d'une sincérité qui vivifie le symbole exténué, parce que certaines de leurs phrases sont véritablement belles, d'un nombre et d'un timbre qui annoncent le prosateur de race, surtout enfin parce que, jardins fleuris, routes, rochers, la nature toute entière est décrite, avec un tel sens de sa vie sourde et voluptueuse, des effluves qui de sa présence sous nos pas monte vers nous, que l'on en devine parfois l'échange mystérieux et fluidique qui s'accomplit de notre existence à la sienne au point de faire de nous parfois la plus soumise de ses fleurs.

Cette impression n'est pas obtenue par l'insistance descriptive, mais plutôt par le choix, dans un paysage, des éléments qui composent son caractère en le rattachant à nous-mêmes. Ce don, extrêmement précieux, s'est perfectionné avec le temps, et l'on imagine déjà quelle sera sa puissance lorsqu'il soutiendra, accompagnement fondamental, le jeu varié de la vie et des caractères.

Jusqu'ici, les personnages qui s'opposent au héros sont encore bien faiblement vivants : même lorsqu'ils le contredisent, ils le réflètent. Mais ils sont là cependant, foule indistincte qui demain affirmera sa conscience multiple.

Ce fut alors que parut *L'Agonie de l'Amour*, sorte de bréviaire sceptique et douloureux, récité dans les décors les plus divers. Un jeune écrivain, Luc d'Hermany, gâté par l'abus de la réflexion et de la littérature, se désole de ne pouvoir aimer. Quelques passades où il n'engagea que ses sens, quelques flirts où il ne prêta que son cerveau, ont laissé intact en lui le désir de la passion vraie. Lorsqu'il la rencontre, avec pour objet la plus douce et la plus aimante des jeunes filles, il s'exalte et se croit heureux. Et je trouve l'analyse de cette exaltation, lyrique et presque extérieure à sa sensibilité vraie, alimentée de mots, de souvenirs et d'images, soutenue, lorsqu'elle défaille, par les poésies et les musiques, tout à fait remarquable, et contenant en germe le désenchantement de la fin, la sorte de désertion sentimentale et de vide que ressent le jeune homme lorsque sa fiancée meurt et qu'il éprouve en lui une poussée formidable de sève égoïste et de sensualité.

Cas de conscience plutôt que roman, mais à mille détails se révèle le romancier, je veux dire l'écrivain épris des différences individuelles, des variations du paysage, des formes innombrables de la vie. Le psychologue néglige d'habitude le monde extérieur qu'il réduit à une indifférente et vague plantation de décor de tragédie classique.

M. Edmond Jaloux a été psychologue, tout en demeurant amateur passionné de la nature, tout en groupant autour du héros un certain nombre de types, sommaires sans doute, à cause de l'infériorité de leurs rôles, mais jamais faux, ce qui est assez rare pour un premier ouvrage.

Plus que jamais, s'établit la fusion entre décor et personnage. L'état d'âme de celui-ci est tellement influencé par le paysage, la forme du paysage est si bien la projection du héros qu'il n'y a plus vie distincte, mais réaction continuelle de l'un sur l'autre, échange sans fin, communion absolue. Et ce n'est pas le fait d'un banal panthéisme, mais bien une opération spirituelle autrement délicate, subtile et complexe, qui n'élit dans la nature que ce qui nous aide à prendre davantage conscience de notre âme, suivant la théorie de l'idéalisme subjectif le plus pur : et cela de l'introduction au dénouement.

Une citation, même caractéristique, ne peut en donner que l'impression d'un procédé, alors que sa continuité même au cours de trois ou quatre cents pages révèle bien plutôt la forme même, inévitable et constitutive d'une sensibilité d'artiste :

“ *Cela se sentait dans le soir, moment translucide de la journée où les âmes s'entrevoient comme les*

*veines. Et toute la vie, éparse et charmante, semblait se condenser et s'achever dans un sourire unanime, — sourire grave et pur de Geneviève — sourire spirituel et frivole de Marcelle — sourire de robes aux plis harmonieux d'étoffes — sourire de vieux arbres au feuillage bruissant, des herbes ridées comme des mains, de la rivière, flaque d'azur et d'or, du ciel exténué fondu du lilas tendre au rose de Chine, du bleu mourant au jaune vieilli."*

Cependant il demeure, dans une intrigue psychologique ou un roman de caractère, une nécessité trop impérieuse de soumettre la vie du monde extérieur à la vie de l'âme, pour que M. Edmond Jaloux n'ait point cédé à la tentation d'écrire un livre où la nature pour ainsi dire vécût seule, seule et sa fantaisie. Il composa *Les Femmes et la Vie* et *La Fête nocturne.*

*Les Femmes et la Vie* racontent un jeune homme sensuel, qui, à travers l'inextricable enchevêtrement de ses aventures, poursuit un songe indolent et indifférent. Michel Deslys est Marseillais, c'est à Marseille qu'il mène sa vie voluptueuse, et pour qui connaît cette ville et son atmosphère ce roman est d'une exactitude scrupuleuse dans sa transposition élégante. Cette paresse amusée, ce goût du plaisir, cette solitude intérieure au milieu du bruit,

autant de traits de la race que M. Jaloux nous a décrits avec justesse, sans incliner vers l'ironie banale des conteurs. Ses peintures ont toute la poésie de la nature qu'elles interprètent et elles sont parfois d'une si intense évocation qu'en les lisant on retrouve la ville, la mer et jusqu'au parfum de l'air poussiéreux, moite et musqué qu'on y respire. Je ne connais guère que Jean Lorrain qui puisse donner à ce degré l'impression entière et particulière d'un paysage que l'on ne peut, dès lors, avec nul autre confondre.

Dans *La Fête Nocturne*, plus absolument encore il s'abandonne à ce que sa fantaisie offre de plus personnel. Ce délicieux conte d'amour isole de la vie de luttes et d'ennuis quotidiens une société de luxe et d'oisiveté, polie, cérémonieuse, chez qui ne subsiste plus que la passion, dans le plus noble des décors. Les personnages qui la composent ne sont plus des types, protagonistes d'une vertu ou d'un vice, quoiqu'ils ne soient pas encore des caractères ; ils sont les créations aimables d'un esprit extrêmement distingué.

Sans doute la réalité fut la cause et le prétexte d'où sont sorties toutes ces figures, mais comme ce qu'elle leur eût communiqué d'imparfait et de vulgaire a été oublié, avec une souveraine négligence, et comme il ne reste de ses éléments confus

et grossiers qu'une précieuse et délicate quintessence, qu'une idéale alchimie !

A proprement parler, cette féerie ne se raconte pas. L'aventure est ténue et le charme s'exhale des peintures, des causeries, des nuances de l'analyse, et surtout de cette création d'une atmosphère qui, plus que jamais parfaite, semble caractériser sa technique comme sa vision personnelle.

Et, songeant à des conteurs cependant délicieux comme MM. Marcel Proust, Marcel Boulenger et le Boylesve du *Médecin des Dames de Néans*, malgré toute l'admiration que j'ai pour eux, je ne puis m'empêcher de reconnaître chez l'auteur de *La Fête Nocturne* un jaillissement d'imagination, une ferveur passionnée, une vraisemblance admirable au milieu des écarts extrêmes de la fantaisie qu'ils ne possèdent point à ce degré.

On croit, très à tort, qu'une œuvre fantaisiste est facile parce qu'on se laisse aller au désordre de l'imagination ; mais on ne s'aperçoit point qu'elle exige, au contraire, une maîtrise et une retenue très malaisée dans la déformation du réel et que la moindre erreur de perspective fausse l'ensemble et rend tout absurde.

Dans ce genre entièrement de délicatesses et de nuances, *La Fête Nocturne* est un chef-d'œuvre

aussi parfait que *La Mort de Baldassare Sylvande* ou *La Fin de la Jalousie* de M. Marcel Proust, avec le mérite en outre d'une proportion plus vaste à ne point fausser et aussi avec une vibration nouvelle, un timbre de tendresse qui s'amortit en ces œuvres un peu calmes d'aspect.

*La Fête Nocturne* est mieux qu'une fantaisie, c'est le roman de nos rêves, de la vie telle que nous aurions voulu la mener, avec ironie et passion, amusés par les apparences mondaines, épris des belles formes : idées, fleurs et femmes, dont la fragilité fait notre douleur.

L'impuissance de la critique à décrire un style est bien la mesure de sa vanité. Le misérable système d'allusions auquel elle a recours pour l'évoquer parvient tout au plus à une transposition mensongère, lorsqu'il ne se borne point à démonter les rouages d'une syntaxe. Ce qui caractérise celui de M. Edmond Jaloux, c'est une sorte de lyrisme continu, d'une violence parfois atténuée, parfois très forte et qui ressort moins du très simple vocabulaire ou de la construction très normale que d'une vision intense, pénétrante et comme spirituelle de tout ce qu'il décrit : pensées, décors et visages. Cette vision ne déforme rien, mais elle perçoit des rapports et des correspondances du plus vil des spectacles au plus noble qui les

amènent tous deux sur un même plan devant le songeur. M. Edmond Jaloux traite un roman comme un bon peintre fait d'une toile. Celui-ci sait bien qu'il n'y a pas de hiérarchie dans les sujets, mais que tout réside dans la couleur, et que les ombres les plus obscures doivent être rendues avec des tonalités, toutes lumineuses, à différents degrés. S'il se laisse aller d'abord à la facilité des oppositions toutes faites, plus son art s'affine, plus il cherche la vérité dans la plus grande subtilité technique et expressive. Ainsi chez le romancier : on relèverait dans *l'Agonie de l'Amour*, certaines formules lyriques (surtout dans les monologues) et qui faussent le réel par leur transposition exagérée. Ce sont des recettes, des clichés qui se substituent au terme nouveau qu'exigerait le vrai. Mais les livres suivants en contiennent de moins en moins, affirmant une probité de moyens égale à l'acuite de la vision. Et la noblesse soutenue de ce style, au lieu de dériver dans le vague, exalte au contraire étrangement les passages d'exactitude et d'âpreté.

Le dernier livre de M. Edmond Jaloux : *Les Sangsues*, roman provincial, révèle enfin entièrement ses dons d'observateur : le sujet choisi est extrêmement simple, nulle fantaisie ne s'y joue et il est traité suivant une composition si rigoureuse

que tout : personnages et épisodes s'accusent avec un relief puissant.

Il s'agit de vingt mille francs, autour desquels se presse une foule avide, toute l'avare concupiscence d'une famille. L'abbé Barbaroux qui, avec eux, essaie de relever l'institution religieuse qu'il dirige se les voit arracher par parcelles jusqu'à ce que, épuisé de luttes, atterré de la révélation du vol, il sombre dans la paralysie générale et meure.

Cette fois, l'étude des caractères confine à la perfection. Il y en a au moins cinq ou six absolument indiscutables de composition et de tenue. Réussir un honnête homme, des coquins, surtout des personnages en demi-teinte (si difficiles parce que, à peine mêlés à l'intrigue, il faut qu'on les sente pourtant construits exactement, nets, complexes de vertus et de vices), avec un minimum de portrait physique, sans présentation autre que leurs actes. — voilà pour un romancier le signe du talent, auprès duquel les virtuosités descriptives ou pathétiques d'écrivains trop vite célèbres ne sont que le présage fragile de l'adresse sans avenir.

Et je ne trouve point que cela d'admirable. Songez que vingt mille francs suffisent à créer un drame d'argent d'une intensité effrayante, et qu'il faut, pour se permettre ce tour de force, connaître

à fond la valeur d'un louis et d'un sou dans la vie quotidienne et dans l'estimation d'une famille bourgeoise de province. Songez à toutes les belles scènes dont abonde le roman ; à tant de réflexions aiguës sur les réalités de la vie, à tant de suggestions profondes et sourdes dont aucune n'entrave la marche rapide de l'action, ni les mouvements de foule des comparses, d'une si singulière justesse. Tout cela est varié, vivant et n'est pas loin d'être de tout à fait premier ordre.

M. Edmond Jaloux n'y a point abandonné l'élégance de ses autres romans mais, au contraire, il la continue, châtiée, sobre, atténuée. Et la sévérité de la trame et la rigueur de construction des caractères constituent une armature à qui ces qualités de style et de charme empruntent une solidité durable.

Il ne peut voir le monde banal ou sombre. Au point de vue physique, il sait percevoir les luminosités les plus faibles, et ainsi les ombres qu'il étudie ne sont jamais d'un seul ton, mais dissociées. Elles se constituent d'une gamme de pénombres n'atteignant jamais la nullité du noir, car le noir est l'absence de couleur et toute ombre est colorée. C'est un vrai peintre et dont les moyens s'affirment de plus en plus sûrs et parfaits. Au point de vue moral, il ignore le pessimisme (dont la notion

équivaut à celle du noir, comme elle sommaire et fausse). Une sensibilité juste l'en écarte, sensibilité très semblable à celle de Dickens, inclinée par un secret mouvement de l'âme vers la sympathie universelle, qui fait goûter les choses les plus médiocres, et redressée par une intelligence indifférente et maîtresse, qui récuse l'idée morale pour la conception exacte des forces et des équivalences de l'univers. Ainsi dans son œuvre formidable procédait Balzac dont la dynamique sociale est rigoureuse comme un problème, sans que sa dilection pour les délicatesses du cœur y soit un instant sacrifiée.

Il est évident que je cite des modèles écrasants, mais ces dons qui les ont faits maîtres sont en puissance dans cette œuvre qui naît, et c'était ce qu'il fallait dire.



J'ai affirmé en commençant que M. Edmond Jaloux était né romancier, mais ce que j'aurai mal expliqué — parce que la gradation était insaisissable — c'est comment il avait peu à peu sacrifié le moi de ses premiers songes aux exigences exclusives du roman. Les foules sont cruelles et avides, même jusque dans les livres où on les fait

resurgir. Du jour où il a su différencier deux individus, il s'est effacé derrière ses personnages, les animant de toute l'observation qu'il accumulait pour eux ; cependant qu'au fond de son esprit, dans cette région réservée de l'imagination où prend place tout ce qui constitue, incommunicable et nous opposant à tout le reste du monde, nous-même, s'entassaient les éléments les plus précieux et les plus riches.

Pour les mettre en œuvre, il écrivit ses contes, et d'être ainsi sincères et plus près de son âme, ils sont fort beaux. C'est l'œuvre de prédilection où il met tout : rêves, idées, tendances, désirs, regrets. Leur forme est parfaite, leurs proportions réduites enclosent souvent un monde effervescent de lyrisme, de passion et de pensée, leur impression est intense. Ce sont, le plus souvent, des nouvelles écrites à la première personne et qui illustrent un cas de psychologie particulière, parfois étrange, jamais invraisemblable ou fausse.

Les uns semblent confirmer une thèse comme, par exemple, *Le Triomphe de la Frivolité*, mais avec quelle discrétion et quel goût ! les autres, les plus curieux, commencent par exposer en quelques paragraphes une situation tout à fait simple, puis un événement, très simple aussi, survient et voilà que par on ne sait quelle fissure par lui créée

à la digue qui retenait les possibilités sourdes et innombrables de la vie, les velléités de l'âme, toutes se précipitent, furieuses, logiques, fatales, et nous entraînent avec leur flot, follement loin de nos timidités de pensée et de nos mesquineries d'action, jusqu'aux plus étranges perversités spirituelles. (*Le monologue au cimetière ; Le condamné ; Un ami singulier ; Le Secret*).

Il y a là souvent une gradation insaisissable entre le moment où nous sommes encore en pleine vraisemblance quotidienne et celui où nous en sommes enlevés qui est d'un artiste habile et parfois visionnaire.

*
* *

Du poète, la rareté de la production imprimée m'oblige à dire peu de chose, malgré l'intérêt qu'il y aurait eu à montrer comment il prolongeait, complétait et expliquait le romancier et le conteur. Le petit livre : *Une âme d'automne*, par lequel il débuta, témoigne de trop d'influences. C'est depuis qu'il est devenu lui-même et dans la dispersion des revues qu'il faut le retrouver. Il a fait de bien beaux poëmes, d'une mélancolie délicieuse, d'une qualité de timbres qui fait de l'alexandrin autre chose qu'une plaisanterie parnassienne ou natu-

riste, d'une richesse d'images qui égale celle des plus grands, comme cette adorable pièce parue naguère dans l'*Ermitage : Jour pâle et transparent* et tant d'autres, dont la liste serait trop longue.

Enfin on peut presque trouver qu'il a créé un genre avec ses *Stances* qui, gardant quelque chose de la vision de Mallarmé et surtout de Valéry, ont un accent, une forme, une qualité d'émotion et de conception très particulières et assez difficiles à préciser sans citation.

Je transcris celle-ci, inédite, et d'un charme si curieux :

Le Temps est mort ici, dans l'enclos de cyprès
Et d'osiers où la rose elle-même s'effeuille
Sans troubler d'un frisson la paix où se recueille
Cette âme taciturne en qui tu disparais.

Car je tiens dans mes mains qui ne s'ouvriront plus
Ce fragile trésor immortel d'une femme
Par qui toute la chair s'embrase et par qui l'âme
Sent descendre sur soi le bonheur des élus.

J'ai renié mon cœur : je suis ce long serpent
De tes cheveux, je suis ta robe et tes sourires,
Je nais lorsque tu ris, je meurs quand tu soupires,
Et je m'attache à toi comme un lierre rampant.

Pour détruire le temps, j'ai brisé son palais,
Cette vieille pendule en faïence de Sèvres,
Blanche entre ses vergers, ses roses et ses chèvres,
Qui ne s'arrêtait pas lorsque tu me parlais.

Et toujours, romans, nouvelles ou poèmes, cette imagination abondante et sans cesse renouvelée qui sait tirer du spectacle (pour nous banal et identique) de la vie, une variété infinie de métamorphoses.

De même que, achevant un livre, M. Edmond Jaloux sent déjà tout ce qu'avec plus de puissance et de maturité il en aurait fait plus tard, et embrasse un horizon de projets plus amples, une opération analogue, lorsque nous le lisons, oblige notre esprit à s'intéresser davantage à ce que nous pressentons de futur et devinons de possible qu'à ce que nous venons d'envisager, si parfaite, si intéressante que soit l'œuvre. L'auteur est de ceux qui, nous rendant exigeants, demeurent insatisfaits. Ce supplice du mieux, qui fut la condition de notre joie l'aiguillonne sans cesse à la poursuite du nouveau ; c'est le signe d'une promesse indéfinie.

Quelques-uns de ses livres resteront, anthologies d'élégance et de grâce. Il y aura toujours des délicats qui reliront *La Fête Nocturne* pour se réfugier dans un songe luxueux et charmant comme

ils reliront *Les Chevaux de Diomède* lorsqu'ils voudront contempler l'étreinte de la luxure et de la pensée. Ses contes se conserveront comme des modèles d'imagination, de goût et de rigueur déductive. Il n'y a pas de raison pour que *Les Sangsues* n'aient point une vie aussi durable que la série des *Célibataires*.

Mais c'est plus loin qu'il veut aller et, sans jamais rien abandonner de son style souple, sensitif, mélancolique et doux, sans jamais cesser — en de pénétrantes nouvelles, d'étudier les existences obscures d'une âme unique et protéenne, ce qu'il veut — et il le pourra — c'est étendre de plus en plus rayonnante sa vision sur la vie par l'étude approfondie et exacte des milieux et des caractères, par le sens et la dilection toujours plus impérieuse du réel.

Août 1904.

Mme BLANCHE ROUSSEAU

Parce qu'ils auront le plus souvent, pour parler de la nature, de la terre et des saisons, substitué à une sensibilité, insuffisante, et à l'accent indubitable de l'émotion réelle, l'apparence de l'enthousiasme, le verbalisme vague, la grandiloquence des formules, l'habileté plus ou moins fallacieuse, il restera bien peu de noms parmi tous ceux des écrivains de ce qu'on appelle sommairement et communément le naturisme.

Plus le public s'y habitua, plus la sincérité et l'ingénuité s'en retirèrent et l'on ne peut les y retrouver que dans de très rares ouvrages, parmi lesquels je voudrais que l'on remarquât plus particulièrement trois livres délicieux, floraison d'une sensibilité de choix et d'une imagination harmonieuse : *Tilette*, *Nany à la fenêtre* et *l'Ombre et le Vent*, de madame Blanche Rousseau. Dans cette gerbe déjà exquise, c'est un bouquet plus

pénétrant, frais, ancien, léger, qui garde à la fois, comme un sachet retrouvé dans une armoire familiale, des odeurs de souvenirs, et des parfums de fruits, sensuels, sucrés et comme lourds d'été.

*
* *

Chacun des contes de ces livres évoque un souvenir d'enfance, chacun respire un amour extraordinairement ardent du sol natal et il en émane une double poésie, essentielle, intime et évocatrice.

C'est l'été que dans les Flandres aime le plus madame Blanche Rousseau. On devine qu'elle n'a vécu presque que cette seule saison, tant elle la connaît depuis sa plus pâle aurore printanière jusqu'à sa première blessure d'automne, tant est précieux et délicat le détail de ses descriptions. Tout l'en charme, et nous en charme avec elle, des vergers et des villages endormis dans le soleil aux maisons fraîches comme des jarres dans des mousselines mouillées. Elle a noté, — avec quelle attention passionnée ! — comment la torridité de juillet s'insinuait aux membres des bêtes, avec langueur : " guêpes sommeillantes ", bourdons, colombes bleues, grillons crissants. Elle a observé toutes les décolorations de l'azur qui " se consume

sous le cristal du ciel " et impose la vision d'une onde supérieure, fluide, dans laquelle nageraient les pigeons, " comme des poissons argentés. " Elle a surtout éprouvé à quel point toutes choses, comme affaiblies et ouvertes, se prolongeaient, échangeant avec subtilité les émanations de leurs parfums : fruits qui sentent les fleurs, calices savoureux comme des fruits, libellules " qui traînent au bord de leurs ailes l'odeur des angéliques trempées dans la rivière. "

Et elle aime tout du paysage et de l'été, depuis la brume de chaleur qui rend " les maisons bleues, de mousseline et d'encens, au fond de l'horizon, " jusqu'à la lumière éclatante et écrasante du plein-midi qui " stagne dans le pli " des robes " comme une chaude liqueur dorée. " Nulle épithète trop ardente pour exalter le soleil : c'est aussi extasié qu'un hymne védique, avec de petites notations modernes, minutieuses et papillotantes.

Mais pour se souvenir ainsi, avec cette acuité presque douloureuse à force d'être vive, il ne suffit pas d'avoir du talent, ni même une grande faculté d'émotion, il faut avoir éprouvé avec une autre sensibilité que la nôtre, il faut être demeuré aussi ingénûment poète que le sont les enfants qui, eux, ne peuvent pas dire l'infini de ce qu'ils ressentent.

Il n'y a que les vrais poètes, en effet, qui sachent se rappeler assez intensement leur enfance pour la dire telle qu'elle fut, avec ses émotions, ses profondeurs de tristesse et d'amertume, ses exaltations de joie, son incommensurable puissance imaginative. Madame Blanche Rousseau sait rendre avec une écriture nuancée et subtile ces impressions de la plus primitive simplicité. Nul comme elle n'a évoqué le souvenir de nos petites extases puériles et illimitées, de nos rêveries de jadis, compliquées et interminables lorsqu'un meuble éclairé de soleil, le bas d'une robe entrevue, une fenêtre ouverte à l'intrusion des branches d'un arbre de printemps suffisaient à exalter toutes les puissances de notre cerveau ; lorsqu'un mot, une nuance inexistante, le refus d'une caresse, la privation d'un rien nous faisait étreindre la souffrance humaine tout entière, déjà. Ce sont des joies et des douleurs irréparablement perdues pour plus tard. Heureux les poètes, qui se souviennent aussi profondément qu'ils ont senti....

Lisez *La Mère*, par exemple. Il y a dans ce conte, autour de la figure principale, douce et effacée comme le souvenir d'un portrait, une telle ambiance d'émotion enfantine, que, si différentes que puissent avoir été nos premières années,

cependant nous nous souvenons selon les mêmes pensées que la petite fille du conte. C'est bien ainsi que l'on sent à six ou huit ans, c'est avec cette attention passive et ravie que l'on regarde se dérouler les spectacles de la vie familière jusqu'en leurs plus menus accidents quotidiens ; c'est ainsi que nous vivons d'une existence panthéiste, confondus dans toutes les parcelles de notre restreint univers, devenus une seconde le bourdon en peluche, ou le rayon de trois heures, l'été, par les stores mal fermés, le rosier qui se défait, la mélancolie du vent, le cordon de perles de la pluie sur les feuilles. C'est ainsi que, surtout, nous ne faisons, dans notre sincérité parfaite, aucune différence de valeur entre tous nos sentiments, que, divinement, nous ignorons les formules selon lesquelles, plus tard, nous nous croirons obligés de parler et même de penser. Le cerveau et le cœur d'un enfant sont comme la maison de Jupiter. Rien n'y est vil parce que tout y est conçu comme une émotion et un signe, tout s'y ordonne suivant un symbolisme confus, mais continu que ne recompose que bien longtemps après, et souvent jamais, l'effort philosophique.

Voici une petite fille qui appuie son front contre la robe de sa mère :

*L'étoffe de cette robe était douce et fraîche comme la mousse des forêts, je comparais Mère à la mousse, à la fraîcheur des bois, aux fraîses-ananas de l'enclos, pâles et odorantes, à l'ombre du sorbier qui étalait, sur le gazon, les détails de sa forme exquise.*

N'est-ce pas étrangement sincère ? et moins peut-être encore pour l'exactitude charmante de la sensation que par ce qu'on y retrouve de l'ingénuité poétique de l'enfance, pour qui l'étoffe de la robe maternelle, la mère elle-même, aussi bien que la mousse, la fraîcheur, l'ombre d'un arbre, et la suavité des fraises ne font ensemble qu'une même émotion, complète, nuancée, instinctive et profondément réelle. Plus tard, tout cela se dessèche si bien, chaque chose à part, dans une hiérarchie apprise, morale et intellectuelle, que nous arrivons à l'éprouver séparément, comme on lit dans un livre, et que nous ne retrouvons de pareilles sensations que dans les rares moments où le coup brutal d'une joie excessive ou d'un abattement infini nous rejette dans le plus profond de nous-mêmes.

Aussi quel rafraîchissement bienfaisant de l'âme n'éprouve-t-on pas à se retremper aux sources perdues de notre sensibilité primitive ! Les livres de Madame Blanche Rousseau n'ont pas une

page discordante à cette harmonieuse impression de revivre son enfance.

*
* *

Cependant je n'y ai point trouvé que cela. Il y mieux que la sensation, même aiguë et rare. Il y a aussi des choses que l'enfance non seulement ne pourrait pas dire, mais encore ne saurait que difficilement deviner, tout au plus vaguement et confusément percevoir et que seules les âmes réfléchies finissent par découvrir après une longue habitude des mêmes paysages et une patiente méditation.

C'est un nouveau degré de poésie, plus noble et plus beau que le précédent parce que, s'il suppose sans doute toujours à son origine la sensation directe, il la sublime et la purifie au point d'en faire un élément de pensée.

En effet, de tout paysage, qu'il soit étroit ou démesuré, qu'il se confine aux quatre murs d'une chambre de convalescent ou s'éperde en lignes confuses vers des horizons invisibles, émane, lorsqu'on le contemple longtemps et sans autre préoccupation que celle de l'aimer, de vivre avec lui sa vie inerte et touchante de matière et de formes, une suggestion particulière. Ce n'est pas

l'obsession du songeur qui se crée un univers nouveau superposé à l'ancien ; non, mais laissez-nous bien plutôt croire que les choses ont une existence cachée, violente et plus spirituelle qu'on ne l'admet et que, mises en confiance par cette attentive bienveillance, graduellement libérées des entraves que leur imposait notre obstination à ne reconnaître que notre réalité personnelle, elles s'éveillent, se montrent, éclatent, vibrent et nous laissent voir leurs échanges multiples, leurs correspondances mystérieuses, leur respiration infinie et constante.

Cette vie secrète, on y assiste dans les ouvrages de Madame Blanche Rousseau, et ce qui offre encore plus d'intérêt, c'est qu'on la sent se préparer par des manifestations graduellement plus précises, qu'on la devine imminente et sourde autour de soi, jusqu'à ce qu'un mot révélateur assemble violemment comme sous un coup de umière soudaine, l'enchantement épars et invisible qui nous circonvenait depuis quelques instants.

Il y a un passage dans *La Fiancée* qui décrit un après-midi d'été dans l'intérieur d'un salon clos. Dine s'y est réfugiée. Elle regarde les choses, écoute les bruits. Nous les voyons avec elle, avec elle nous les entendons, tant et si bien que nous trouvons toute simple, encore que délicieuse, cette

phrase qui capte tant d'analogies à la fois dans le monde des sens et dans le domaine de la rêverie, qui résume en même temps la couleur, le sens et comme le toucher de cet après-midi pressenti à travers la glauque barrière des volets, avec l'impression morale aussi d'un être si près à la fois et si loin des êtres :

*Dine écoutait ces choses comme du fond d'un étang.*

Enfin, un degré de plus, et ce sont presque des nuances indicibles qui s'évoquent devant nous, nous rappelant un monde confus et profond de sensations et de sentiments qui n'ont pour ainsi dire pas laissé de traces dans le souvenir, tant les secondes furent brèves où ils nous ont exaltés :

*Une douceur s'ouvrait en elle comme une joie nouée qu'elle* croyait sentir se défaire de son cœur, *s'allonger sur le sol et s'étendre à ses pieds. Elle marchait dans sa joie comme dans l'herbe pleine de fraîcheur et l'ambre fluide du soleil.*

Ces exemples sont choisis entre beaucoup. La plupart d'ailleurs sont si doucement amenés par l'insensible courant d'une phrase très simple, on y découvre une telle absence d'affectations littéraires

qu'on ne les remarque plus. La sensibilité dont on apprécie le charme se mélange si complètement à la vôtre, qu'on en néglige de faire attention au style, à la phrase, à l'écriture.

*
* *

Style, phrase, écriture, sont pourtant dignes, en eux-mêmes, d'une étude particulière. Ils ont de quoi ravir ceux qui aiment les raffinements des mots et la subtilité dans la correspondance des images, et davantage encore ceux qui mettent au-dessus de tout la floraison spontanée d'une sensibilité qui se déploie ; car les plus délicates ornementations ici ne sont point rapportées sur une trame étrangère, elles sont la vivante lumière qui se joue en ses replis.

Sensibilité infatigable de poète, sensibilité charmante, toujours prête comme un clavier au jeu subtil et complet des analogies les plus nombreuses. Et tantôt ce jeu est simple et tantôt harmonieux et complexe, tantôt une épithète réunit tant de significations autour du mot qu'elle décore, qu'elle en exalte toutes les puissances secrètes : (“ *Je le revois... avec son front pensif et ses tempes légères.* ” Tempes légères... quelle multiple évoccation !...). Tantôt elle est choisie et placée de telle sorte

qu'elle rayonne sur la phrase entière et y favorise des échanges imprévus : (" *Le cœur embaumé de l'après-midi s'ouvrait comme le calice* épais *d'un lys de feu* " ; on sent l'après-midi compact et épais lui-même comme la chair d'un lis, et qu'il s'ouvre). Tantôt la phrase se plie au renversement d'une sensation : (" *Il était au bord du chemin comme au bord d'une eau claire, pleine de ciel et d'ombre, entre des peupliers.*") Tantôt enfin, un simple mot est comme un précieux élixir, concentrant plusieurs phrases : (" les *ciseaux* des grillons..., l'église qui est comme *le cœur frais d'un caillou* ").

Et toujours une musicalité douce et simple, sans heurts ni dissonances, discrète et soutenue, ainsi qu'un accompagnement pour un poème d'intimité.

Aucun naturiste, même parmi les plus habiles, même parmi les plus sincères, qui témoigne d'une ingénuité aussi vraie, d'une constance aussi fidèle à suivre les nuances des impressions de la vie. Les uns sont plus adroits, mais leur magie se décompose sous l'analyse, d'autres sont incontestablement plus puissants, mais ils s'écartent du cadre initial, deviennent lyriques, déforment la réalité selon les lignes de grandes fresques : peut-être aucun n'offre cette fidélité à sa vérité

personnelle qui éclate si intensément dans *L'Ombre et le Vent* et *Nany à la fenêtre.*

Madame Blanche Rousseau prépare un roman. Elle possède assez de qualités primordiales pour créer une œuvre remarquable, car son écriture ne peut manquer de gagner plus de souplesse encore à se plier aux exigences d'un dialogue varié, d'une incessante présentation de personnages, en un mot aux mouvements d'une action. Sa sensibilité, si personnelle, trouvera qui sait quelles inventions délicates et charmantes, lorsqu'elle s'appliquera à la description des décors et des psychologies diverses. Qu'on se rappelle la façon complète dont elle présente en quelques mots choisis et inchangeables, un personnage de second plan: cette *vieille Crollée*, *ivre et rageuse* et la mendiante *Trinette Zozo*, *tellement petite qu'on la prendrait pour une enfant*, et Lia, la bonne, dont on reconnaît chaque geste familier. Que l'on songe à tant de tableaux complets en quelques touches, à tant de notations justes, à tant d'exquises intuitions d'âmes. Tout cela peut devenir les éléments d'un roman tout à fait beau, tout à fait personnel, et je ne parle point de qualités inemployées, que nous ne connaissons pas, et que fait si souvent surgir le travail d'une œuvre nouvelle.

***

Les livres de Madame Blanche Rousseau sont des poèmes charmants, nés des émotions simples que nous valurent les vergers, les vieilles demeures, les jours d'enfance et l'ivresse de l'été. Il y palpite une âme infiniment sensible à toutes les sensibilités de l'univers : mille existences diverses: insectes, oiseaux, plantes, lueurs, y glissent, se joignent, se dénouent, se confondent. Les rayons et l'ombre s'étendent, alternatifs ou simultanés, sur ces spectacles ondoyants. Les infiniment petits respirent comme nous, le vent passe et emporte ces fantasmagories qu'il remplace avec de la tristesse et du vide. Une mélancolie profonde, latente aux jours puissants de l'été, monte peu à peu, avec la chaleur qui décline, s'insinue aux arbres qu'elle rouille, enfin règne toute puissante avec octobre qui l'exalte, et jette tout : fleurs fanées, fruits meurtris, crépuscules, regrets, prévisions tristes dans une même corbeille idéale, dédiée à l'Irréparable et au Souvenir.

Août 1903.

# RACHILDE
# PRINCESSE DES TÉNÈBRES

De tous les écrivains de l'étrange, Rachilde est certainement un des plus puissants, des plus subtils et des plus artistes. L'étrange exerce la séduction du facile, parce qu'au premier abord il semble qu'on obtient le plus grand effet avec le moindre effort. Ainsi une foule de gens qui ont un certain sens du dialogue s'imaginent que le théâtre est leur voie et ils s'y engagent parce que la scène les soulage d'un travail. L'acteur va tirer de leur drame tout le pathétique possible. Il suffit d'en avoir mis un peu dans le manuscrit pour que le mime bouleverse le parterre. Et de même le choix d'un sujet étrange, sur un lecteur de bonne composition, agit suffisamment pour dispenser du reste.

Mais cette illusion est grossière. Une étude des moyens de chacun de ces genres le démontre. Il faut que le bon drame émeuve à la lecture,

comme l'étrange doit être autre chose que le bizarre. Surtout à une époque de contrôle perpétuel, de délicatesse et d'exigences, rien ne passe sans preuves. L'étrange ne peut pas être accepté pour lui-même ni pour ses effets mélodramatiques extérieurs de terreur et de singularité. Il faut qu'il justifie d'autre chose, qu'au lieu d'étonner et de stupéfier, il suggère. Edgar Poë fut le plus grand maître : il a eu une lignée.

*
* *

Pour produire la sensation de l'étrange, la plupart emploient un moyen très simple, primitif, presque barbare. Ils accumulent et combinent les éléments ordinaires de la vie en intervertissant ou en faussant les lois de leur rapports normaux. C'est le procédé de l'arabesque. On en comprend la facilité et même l'insignifiance si l'on songe à combien de combinaisons se prêtent les événements dans le domaine du concevable, tandis que dans celui du logique et du réel ils n'en peuvent réaliser qu'un très petit nombre. C'est la phrase de Molière : « Belle marquise, vos beaux yeux me font mourir d'amour. » Il y a, mathématiquement, plus de trois millions et demi de manières d'en ordonner les mots ; trois ou quatre sont

acceptables. Une seule est complètement logique. Le reste est l'arabesque, le fantaisiste, l'absurde. Le petit nombre des combinaisons possible, c'est le bon goût qui le règle, car dans ces régions de la confusion il faut encore un ordre et une tenue relative. Ceux dont le goût maîtrise l'élan sont les maîtres : Hoffmann, Sterne, Banville. Les autres n'existent pas : ils se tiennent sur les confins de l'imbroglio et de la folie. C'est la littérature désossée et insaisissable d'Eugène Chavette. Il y a pire.

Mais l'art suprême n'est pas de rechercher l'effet de l'étrange par des combinaisons plus ou moins habiles. C'est de le trouver sans procédé, du fait unique d'une vision spéciale. Seuls, les intuitifs de génie atteignent cette hauteur. Ils savent saisir les fragments de la vie banale et les percer d'un tel regard que les secrets contenus par leur opacité éclatent de lumière aveuglante et indéniable.

La confusion de la critique, l'injustice immanente du public, et surtout cet esprit de hâte et d'approximation qui ne sait établir nulle hiérarchie, nulle nuance, sont autant de causes qui font que l'on considère Rachilde avec une bienveillance banale et idifférente, pêle-mêle avec une foule d'écrivains de mérites divers, dans le genre

“ bizarre ”. C’est une étiquette. C’est commode. Cela n’engage personne ni à lire une œuvre passée ni à se rendre compte d’une évolution en lisant l’œuvre nouvelle. En prononçant le nom de Rachilde, on pense à un écrivain abstrait, idéal et illusoire qui unirait l’imagination de Poë à la perversité de Lorrain et au sadisme de Mendès. Cette méthode, d’une intolérable fréquence, est à l’inverse de l’esprit méthodique. Elle table sur la connaissance de quelques points de repère vagues et aussi mal établis. Elle n’apprend rien, ne situe rien : elle ne fait qu’augmenter le bagage des notions mortes.

Rachilde mérite mieux qu’une place à part. Il faut remonter jusqu’à Edgar Poë pour lui retrouver une filiation.

Elle voit dans la vie la plus quotidienne tout ce que celle-ci contient de mystérieux, de sournois et de sombre. Tandis que les écrivains dits étranges vont chercher des sujets particularisés, en appelant à leur secours le prestige tout extérieur des héros, ou des temps passés, ou des milieux rares, Rachilde tout au contraire se plaît le plus souvent à faire évoluer les êtres les plus ordinaires, les plus effacés, les plus ternes : paysans, mondains, jeunes filles, provinciaux, au milieu d’une intrigue qu’un échotier trouverait pauvre :

un mariage projeté [1], un double amour [2], un spleen de petite ville [3].

Le récit commence alors. Et du fait que sont prononcées les premières paroles, avant que soit tourné le premier feuillet, une suggestion s'établit, qui transfigure tout, déracine l'esprit de ses associations d'idées habituelles et le reforme selon une optique toute nouvelle.

C'est la magie des très grands écrivains, magie réelle aux incantations de laquelle devant le lecteur une sorte d'estrade s'élève, soulevant les personnages tout à l'heure de plain-pied, fraternels et nous tendant la main et qui, maintenant, exhaussés et le masque tragique, nous dominent.

Si l'on veut comprendre la cause de cette magie, on s'aperçoit qu'elle n'est pas produite par le style. Ce n'est pas ce recul profond où s'enfoncent, dès leur première parole, les personnages de Mallarmé :

*Tu vis, ou vois-je ici l'ombre d'une princesse ?*

Il est indéniable que le raffinement de l'écriture de Rachilde contribue à cette impression, mais il y a une autre cause.

(1) Comme dans une partie de *la Jongleuse.*

(2) Comme dans *la Sanglante Ironie.*

(3) Comme dans *la Princesse des ténèbres.*

Le drame humain, lorsqu'elle le regarde, est dissocié. Comme un corps complexe sous l'action de certains réactifs à l'instant se décompose, les éléments matériels de ce drame tombent en bas, dans l'invisible et le négligeable et, leur opacité disparue, ne laissent plus la place qu'à la transparente clarté du réel absolu que leur présence entretenait invisible. C'est une chimie, si l'on veut, mais comme on n'en a pas encore trouvé les lois, il faut bien provisoirement le tenir pour une magie et reconnaître de la génialité à l'intuition qui en devine parfois les secrets ([1]).

Il ne reste dans les romans de Rachilde que la trame idéale d'un sujet, que, pour ainsi dire, son impalpable vérité. Le détail matériel n'existe que pour signifier, suggérer, colorer ce tréfonds mystérieux. Aussi les images, considérées sous leur aspect premier et sans tenir compte de leurs liens secrets avec l'idée qu'elles évoquent, paraissent-elles une série de visions fantômatiques, bizarres, d'une logique vague, et si à cette impression s'ajoute celle, indiscutable, d'une perversité luxurieuse et féroce, l'on s'explique assez facilement

---

(1) Il y a, dans ses livres, des pages entières où les images et le style sont si raffinés sur eux-mêmes, si nourris de leur propre substance qu'on ne se souvient plus de la réalité qui leur a donné naissance. Jeu de chimères se développant dans l'impondérable.

que Rachilde ne représente, à la majorité du public, qu'un écrivain étrange, sans plus.

Le drame humain offre un détail innombrable. Le vrai but du réalisme serait peut-être de tout dire, mais qui pourrait imaginer le résultat brut d'un tel effort ? Il faut le choix, l'élimination, l'ordre. Ceux qui choisissent n'importe quoi ne sont pas des artistes, ceux qui savent choisir demeurent.

Mais l'influence qui préside à ce choix est variable ; elle constitue le tempérament de l'écrivain. Chez Rachilde, il semble bien qu'elle soit d'une qualité unique, car les détails de cette œuvre sont agencés suivant une logique qui ne ressemble en rien à celle qui coordonne les éléments des autres œuvres.

Il se passe en littérature le phénomène si fréquent dans nos cerveaux lorsque nous ne réagissons plus contre le courant fatal des images. Une donnée matérielle quelconque nous est proposée : paysage, figure, objet familier. Se séparant alors d'avec les réalités environnantes, elle tend à occuper toute la vision, à en exclure tout autre apport, à devenir obsession. Alors, pour peu que nous ne résistions point, cette première impression s'augmente de souvenirs et de prévisions et devient la dominante d'un accord momentané de l'exis-

tence. Celui dont la sensibilité est la plus obtuse a vécu souvent ces vies dans la vie qui sont des oasis dans le dur désert des impressions coordonnées et logiques, comme les territoires contestés de la raison au delà desquels commencent les dévalements indéfinis de la folie.

Mais, tandis que dans nos cerveaux cette opération est confuse, multiple, altérée par l'incessante adjonction des éléments du dehors, qui brisent l'obsession et dispersent la coulée de l'image, en littérature elle ne peut être viable que si elle se continue pure, compacte, cohérente. Les romans de Rachilde sont des modèles en ce sens : rien, nul détail plaisant, nulle concession au goût du jour ne vient détruire cette belle harmonie. Ce sont des livres, selon l'expression d'André Gide, qui sont nés pleins, clos et lisses comme un œuf.

C'est que Rachilde, visiblement, n'écrit que rejetée hors d'elle-même par une nécessité intérieure dont la force lentement s'accumule en elle jusqu'à ne plus pouvoir demeurer contrainte. Alors cette force, dont l'expansion est faite de mille images analogues, ne s'exprime pas autrement que par ces images. Nulle cristallisation étrangère ne saurait se dessiner autour de ce subtil aimant qui se trouve ainsi, de par une

propriété obscure, inconsciente et fatale, former une arborisation qu'aucun travail n'aurait si bien réalisée.

Ce qui empêchait tel détail de l'univers d'acquérir sa vraie signification symbolique, c'était l'inextricable réseau que forment sur lui les autres détails voisins. Ainsi violemment exhaussé, il se dégage pur, immense, magique. Il devient vrai. Il peut inspirer une œuvre.

Tous les livres de Rachilde ne sont pas des constructions aussi surhumaines. Les premiers sont loin d'atteindre la grande perfection ; je dirai même qu'ils liquident l'imperfection, qu'ils déblaient un terrain encombré de trop de sadisme. Il arrive aussi que, parmi les plus récents, quelques-uns sont d'une matière moins solidement cohérente. On peut être sûr qu'alors l'instinct n'a pas parlé seul, qu'il a écouté la voix perfide et tentatrice de la littérature. Car ce fond d'or, qui sauve le strass de l'obscurité, dans un vrai diamant semble une paille.

Rachilde est tout entière elle-même lorsqu'elle est possédée par une unique obsession. Alors elle n'écrit pas un mot qui ne s'y rapporte, pas un alinéa qui ne la suggère. Les images, d'une force et d'une grandeur terrible, clamant une même incantation, dessinent, en dansant une ronde

éperdue, un cercle fermé, sans évasion, sans issue vers le monde différent. Et ce sont ces admirables livres de *L'Animale*, de *La Tour d'amour* et de *La Sanglante Ironie*, qu'aucune patience de mosaïste n'aurait assemblés ni cimentés.

Je crois qu'il est inutile de faire remarquer que dresser debout de telles œuvres n'offre aucun rapport avec le travail et les procédés de la composition. C'est une fonction de la nature bien plus qu'une fabrication de l'intelligence. Ce qui assure le mécanisme de cette fonction, c'est une puissante, une très rare faculté de concevoir les réalités sensibles dans ce qu'elles offrent de plus immédiatement et de plus profondément attingible à nos organes et à notre conception. Tout se passe donc, travail, élaboration et résultat, sur ce plan particulier auquel on n'a pas donné d'autre nom que l'Instinct — ou l'Inconscient, — mais qui n'est pas plus à confondre avec l'Intelligence qu'avec l'Inconscience et qui leur est à toutes deux supérieur, puisqu'il en résout les contradictions dans une même unité. Rachilde est éminemment un écrivain sensitif.



Il arrive que ces phénomènes imaginatifs, que le jour empêche, avec son cortège de visions

nettes, ensoleillées, sont favorisés dans leur évolution par le sommeil et qu'alors ils se déroulent, logiques, seuls, déblayant tout l'obstacle des images étrangères. Il arrive même parfois qu'une sorte d'idée préside à ce tourbillon de kaléidoscope, mais intermittente, discrète, déguisée, protéiforme. Elle n'impose pas ses froides catégories mais plutôt intervient-elle à la façon d'un *leit-motiv* dans la fantaisie compliquée d'un opéra. Un rêve. Il faut en venir là. Les romans de Rachilde sont de beaux rêves, ou plutôt, si vous voulez, de beaux cauchemars.

L'idée qui domine chacun de ces livres ne les écrase pas. Ce n'est pas une thèse préconçue d'après laquelle viennent se grouper dans un ordre mécanique et voulu des événements tout préparés, mais bien plutôt ces événements sont-ils massés, irrésistiblement forts de leur cohésion et inspirant, lorsqu'ils se précipitent vers un dénouement encore inconnu, l'impression qu'ils poussent avec eux l'idée, ainsi qu'une présence invisible et vivante, faite de leur union fortuite et nécessaire. Ainsi, dans un chef d'œuvre comme *La Sanglante Ironie*, chaque page découvre la surprise d'un événement nouveau, mais l'idée n'apparaît qu'à la longue, comme dénudée constamment d'un voile innombrable, comme cernée dans une précision

toujours plus stricte, jusqu'à ce que la dernière phrase achevée fasse comprendre mille significations jusque-là obscures et simplement bizarres et projette comme une lumière complète et pénétrante sur toute l'œuvre.

J'ai parlé d'Edgar Poë tout à l'heure. Cependant l'accumulation des détails effrayants ou significatifs chez Rachilde n'offre guère de similitudes avec l'ordonnance logique de ceux des *Contes extraordinaires*. Le poète de *Ligéia* nous mène au dénouement comme à une clarté graduellement et sans arrêt plus visible, plus inévitable. Mais Rachilde nous promène dans des ténèbres que troue parfois une inexplicable lueur plus inquiétante encore que l'obscurité, et ce n'est qu'au dernier plateau que l'on saisit l'ensemble du labyrinthe. L'incompréhensible, l'aveugle, l'absurde progression de la vie quotidienne offre plus d'analogies qu'on ne croit avec cette angoissante poursuite. Seulement, dans la vie, la platitude nous masque le terrible, et Rachilde ne voit dans la platitude qu'un élément de terreur de plus, une violente contradiction aux saillies et aux reliefs des personnages ou des événements rares.

Analyser les romans de Rachilde, œuvre vaine. Chacun est massif à la fois et impalpable comme une nébuleuse. Il donne une impression majes-

tueuse, prochaine, pure ; mais qui tenterait d'en dissocier les éléments ? Les sensitifs sont faits pour émouvoir, non pour être déchiquetés par les couteaux de la critique.

* * *

Le dix-neuvième siècle abonde en écrivains sensitifs. Rachilde garde parmi tous une originalité bien distincte. Il semble que les autres soient les peintres du plein jour, du soleil, de la vie immédiate et vibrante et que, en face d'eux, toute seule et sans frères, Rachilde sache voir la nuit, le songe, l'irréel, mais les rendre avec la puissance des moyens matériels les plus savoureux.

Lorrain, Loti, par exemple sont deux sensitifs. Ils voient la nature vivre chaque jour, ils la contemplent passionnément, ils ont le don d'en transporter le frisson au moyen de quelques combinaisons de mots et de phrases. Lorrain accumule des détails justes et choisis et nous voyons, sans confusion possible, un intérieur de petite ville du Nord, ou les Halles, ou la Côte d'Azur, ou un casino, ou un homme. Il peint à touches vives, rapides, grasses, lumineuses. C'est un Monticelli. Loti suggère par le fait seul d'une phrase courte, fluide, comme purifiée de la lourdeur

verbale, les mouvements essentiels de la nature, le murmure des mers, le frissonnement des forêts, le froid des landes. Il peint avec rien, sans couleurs appréciables. C'est un Whistler.

Mais Rachilde ? Qu'en peut-on dire ?... Certes, elle ne peint pas. Elle a d'autres moyens. Son art est différent. Elle suggère aussi, mais avec quoi ? Ce qu'il y a de certain, c'est que son procédé est unique ; on ne l'a vu nulle part ailleurs. Il est probable qu'elle en emportera le secret.

C'est encore à l'image du rêve qu'il faut se référer. La comparaison est plus exacte que jamais, car jusque-là elle était abstraite, métaphorique et un peu vague, mais voici maintenant qu'elle devient concrète et indiscutable.

Dans un cauchemar, nous croyons percevoir le monde extérieur avec nos sens habituels, mais aiguisés par un raffinement singulier. Chaque perception — et c'est peut-être là seulement que réside la différence essentielle entre la sensation diurne et celle de sommeil — s'arrête au moment où elle va devenir complète et se résoudre. Tout notre système nerveux est en mouvement, mais comme une roue qui tourne dans le vide, sans mordre sur une route réelle, sans avancer. Et ce sont ces courses interminables, sans arrêt ni repos, ces tables servies auxquelles on ne touche jamais,

ces objets que l'on tient, mais comme à travers une couche d'air incompressible. Rien ne se résout ni ne se termine. Mais l'acuité de la sensation, depuis sa genèse jusqu'au moment où elle devrait s'achever, en est exacerbée et centuplée et nous n'éprouvons bien qu'en rêve tout ce que contiennent d'angoisse et de plénitude les commencements d'une sensation.

Cette impressionnabilité spéciale, Rachilde en offre le constant exemple. Je ne dis pas qu'elle ait trouvé moyen de rendre avec des mots la sorte d'impression que l'on ressent d'habitude dans les rêves. Ceci est un genre spécial, une virtuosité littéraire où peuvent se jouer parfois — pas souvent — les plus intuitifs. Loti dans *le Livre de la pitié et de la mort*, a ainsi raconté un rêve, avec une exactitude floue, une précision angoissante tout à fait extraordinaire. Mais Rachilde ne reconstitue pas des rêves. Elle perçoit la vie avec des sens de rêve, elle la voit comme si c'était un grand, un vaste rêve, complet, logique, mais sans solution. Ce n'est pas une vision fausse, c'est ce que le poète Van Lerberghe appelle une entre-vision. Non pas encore la contemplation des dessous de l'analyse, de l'armature philosophique, mais celle de ces vastes et vagues régions qui séparent l'apparence immédiate de la notion elle-

même de substance et au sein desquelles évolue un perpétuel, un subtil, un intangible mystère. Je ne saurais mieux illustrer cette remarque et faire comprendre à quelle perfection arrive parfois la forme d'un tel art de paroxisme et d'intuition qu'en citant, sans le commenter, ce passage entier du merveilleux prélude de *La Sanglante Ironie* :

*Je ne suis plus qu'un regard, et l'odeur de l'herbe monte jusqu'à ma poitrine, j'en suis agréablement baigné.*

*La* Mort *fait un geste : son bras, comme une ligne qui se tend et barre à jamais l'horizon sans soleil, sans lune, sans étoiles, son bras mince déroule un voile.*

*Sous ce premier vêtement transparent, couleur de poussière, elle a un long peignoir, oui, un peignoir, un costume familier, couleur de cendres. Deux tons indistincts, deux nuances fondues et point les mêmes nuances. D'abord de la poussière chaude comme celle qui vole sur les routes l'été, de la poussière blonde mélangée de pollen, puis de la cendre fine, plus impalpable encore que la poudre, d'un gris de fer, d'un gris de terre, d'un gris de plus en plus sombre qui devient de la nuit, une ouate de nuit.*

*Quelle captivante* personne, *sans yeux pour vous*

*dévisager effrontément, vous troubler, sans bouche pour vous dire des phrases blessantes. Elle a des cheveux, de fluides cheveux blanchâtres à reflets de soie floche, de ces soies que travaillent les jeunes filles pour en fabriquer maintes choses inutiles. Étonnante, cette chevelure qui ne commence ni ne finit. Elle tient à la fois aux arbres du parc et à sa tête, sa tête d'une rondeur exquise, une boule ivoirine aux contours spirituels...*

. . . . . . . . . . . . . . . .

*...Où sont ses pieds ? Où sont les miens ? Je suis un arbre, elle est un arbre. Nous n'avons plus de pied appréciable, nous trempons nos extrémités inférieures dans le sol comme les herbes aux parfums sauvages, comme les cyprès qui se balancent. Toujours je sens la pesanteur de son bras mince, recouvert d'immenses voiles, le long de mes épaules, et elle a des doigts qui s'égarent, des doigts fouilleurs.*

*Ah ! Madame, que faites-vous ?...*

*Je ne dirai point ce qu'elle a fait, car je suis* mort, *je suis* Elle. *O Mort, femme du monde ! Toi l'*Absolue, *la* Définitive ! *Toi qui tranches les difficultés, toi qui ne permets ni la confusion, ni l'aveu, ni le regret, ô* Mort, *je te vénère !*

Ceux qui voient ainsi la vie n'écrivent généralement pas. Ils se contentent de regarder le

monde. Pour notre plus grande satisfaction, Rachilde a bien voulu nous rendre avec des mots et des phrases un peu de ce qu'on peut proférer de l'indicible.

Si ses situations bourgeoises sont tragiques, ce n'est pas qu'elle y ait introduit des psychologies, des cas d'analyse *a priori* : elle est trop artiste pour s'amuser à ces introspections ; mais elle y insinue une sournoise, terrible, grandissante fatalité qui dévore tout, ou elle y précipite une âme tellement rare que rien ne demeure inaltéré de ce qu'elle a touché.

Rachilde n'est donc pas ce que l'on entend communément par un écrivain étrange. Celui-ci déforme ce qu'il voit selon les exigences de son tempérament personnel. Rachilde entrevoit l'apparence seconde des spectacles du monde et si elle ne tient pas compte de la première, du moins ne la dénature-t-elle pas. Je crois même qu'avec un peu de soin on découvrirait que les réalités immédiates en sont du fait même plus exactement rendues que par un auteur minutieux.

Il n'en faut pas davantage pour donner aux hommes, par le moyen de la phrase écrite, la sensation de l'inexprimable, la suggestion du mystère. Ceux qui retrouvent les images nues sous l'encombrement des mots sont rares, mais

ceux qui les étreignent à les faire ainsi gémir, sont d'une lignée tout à fait unique.

*
* *

Beaucoup d'écrivains peuvent revendiquer leur habileté de composition, leurs artifices, leur puissance verbale, leur ingéniosité d'analyse. Rachilde a d'autres qualités qui valent celles-là, qui peuvent toutes les remplacer. Ce sont celles de l'instinct, qu'aucun travail ne donne, qu'il faut être racé littérairement pour avoir. Rien ne les détruit.

Il est vrai que leur présence reste longtemps ignorée des foules et qu'on les confond avec tout, sauf avec elles-mêmes. On préfère éperdûment se suspendre aux hypothèses de perversité, de sadisme, de bizarrerie, d'étrangeté plutôt que d'y voir, tout simplement, de l'intuition. Mais, enfin, il faut en revenir à la vérité et que la tradition retrouve les siens.

On devra bien un jour on reconnaître que *L'Animale* est un livre admirable, que *La Tour d'Amour* est une réussite d'assimilation presque géniale, que les *Hors-nature* sont un véritable poème, avec des élans fous de lyrisme, et que dans *La Sanglante Ironie* passe le frisson du néant, toujours plus vibrant, plus violent, plus irrésistible.

Quand on a signé ces quatre livres, et tant d'autres, et son théâtre, et tant de nouvelles d'une ironie d'idéaliste si féroce, on peut revendiquer le droit d'occuper, parmi les préférences littéraires des délicats, une place à part au milieu de tous les écrivains qui ont chéri la volupté, la délivrance de l'âme, le rêve et la mort.

# UN POÈTE DE LA MÉLANCOLIE

Chaque génération littéraire comprend ses poètes pour ainsi dire officiels, chantant les sentiments généraux, la commune angoisse d'une foule qui, d'ailleurs, est déjà une élite. Mais à côté d'eux, il en est d'autres dont la voix plus faible ne prétend que dire leur propre peine et souvent réveille une peine éternelle, d'autres qui murmurent avec douceur et à l'écart. Ils sont les confidents de tous ceux qui n'aiment pas qu'on leur parle trop haut. Par une insinuation imperceptible et délicieuse, ils se rendent maîtres des âmes les plus secrètes ; et quand ils se sont tus, leurs poèmes, après avoir été le livre défendu de quelques délicats, deviennent un peu le bréviaire des tout jeunes gens très sensibles. C'est dans leur cœur qu'ils vivent, d'une immortalité qu'ils ont choisie contre la gloire et qui leur est plus qu'elle précieuse.

C'est la race exquise et rare des *poetæ minores.* A

l'encontre des autres, qui sont littérateurs par besoin de toujours parler, même à propos des sujets les moins lyriques, ils ne sortent de leur silence que lorsqu'une nécessité intérieure les en rejette et, n'ayant pas beaucoup à dire, ils le disent très bien. Leurs idées sont passées dans la structure mentale de leur imagination : ils n'éprouvent pas le besoin de les montrer et elles ne leur servent plus que comme un enrichissement de leur technique. C'est à l'âme humaine seulement qu'ils s'intéressent.

Verlaine, Samain, Laforgue furent, naguère, les plus admirables des *poetæ minores.* Mais il ne pouvait point ne pas en naître d'autres.

Les lettrés avertis connaissent l'œuvre de Jean Dominique. Commencée avec *l'Ombre des Roses*, continuée avec *la Gaule Blanche*, célébrant les douces choses familières de la vie et de la mélancolie, elle vient de s'enrichir récemment d'un nouveau livre : *l'Anémone des Mers* et, telle qu'elle est déjà, elle est charmante et sans analogue aujourd'hui pour la pureté incomparable de l'inspiration, la tendresse merveilleuse du sentiment et le charme d'une musique infiniment douce, naïve et subtile à la fois.

Cette harmonie verbale est due à des moyens d'une simplicité extrême et d'un nombre limité.

L'un des plus fréquents et des plus sûrs est le maintien, au milieu d'un vers, d'une syllabe muette, alors que le faiseur d'alexandrins se croit obligé de continuer par une autre muette pour arriver à ses douze syllabes, bien comptées.

Remarque de détail, dirait-on, et cependant j'y insiste, car presque tout le secret de cette musique mineure et suave dépend du maintien de cette muette et de sa qualité particulière et diverse. Chez tout autre, cela conduirait au vers faux. Mais Jean Dominique, avec un tact presque mystérieux, varie l'emploi de ce moyen d'une pièce à l'autre, d'un vers à l'autre, suivant la valeur des accentuations voisines, suivant mille nuances harmoniques ou sentimentales, et sans jamais d'erreur. Il semble bien qu'il ait trouvé là une richesse d'expression nouvelle.

L'arrêt de la pensée suit la pause de la voix, et la pause de la voix, créant une sorte d'élision inattendue, allège le vers qu'elle prolonge, lui donne une valeur soudaine et le rend " plus soluble dans l'air ", suivant le vœu de Verlaine.

Quel lecteur délicat, ami des dissonances habiles et des harmonies rares, n'aimerait — choisi entre bien d'autres — ce quatrain merveilleusement impair où est exprimé, jusqu'en ses plus subtiles nuances, un certain charme d'ineffable ?

Peu à peu, la poussière légère et solennelle,
Montera jusqu'aux lèvres, jusqu'aux yeux, jusqu'au front
De ma vie puérile et pauvre, et fera d'elle
Une momie étroite, parfumée et sans nom.

Il est bien entendu qu'il ne s'agit pas ici de procédés ; mais, enfin, lorsqu'elle voulut parler, cette âme de poète trouva tout naturellement des rythmes doux et vagues, merveilleusement appropriés à l'expression des images qu'elle avait trouvées. Et ce fut sans la moindre recherche, mais au contraire avec une nécessité pour ainsi dire vivante que furent osées ces chansons pleines de labiales et de mineures, câlines et murmurées, presque évanouies dans un blanc silence confidentiel :

L'heure qui fait bouger mes érables dormants,
Et lave leur poussière dans sa belle rosée
Entre avec des parfums, comme un souffle vivant,
Sous les rideaux, dans la chambre claire et fanée
Où je compte en pleurant le temps d'une journée.

Une journée s'achève où mon cœur a faibli,
Où j'ai vu dans mes mains de petites douceurs
Glisser comme du sable qui caresse et s'enfuit...
Une journée encore où j'ai senti mon cœur
Comme une pierre qui s'écroule au fond d'un puits.

Cependant je regarde la bonté de la nuit,
Je vois comment s'éveillent les étoiles venues,
J'entends passer des âmes dans les brises menues,
Et je sais le silence des oiseaux endormis.

Tous les anges levés de la Vie et des Songes
M'entraînent au millieu de leur troupe penchée
Qui mire sa candeur, comme dans un puits sombre,
A ma douleur candide, pure et désespérée.

Au bord de la fenêtre où la nuit est profonde,
Près des oiseaux dormant comme la paix du monde,
J'attends une aube encore avec mes mains d'ennui,
Avec mon doux amour amer agenouillé,
Avec le morne effroi de tant d'heures passées,
Avec ces anges qui mourront avec la nuit !

C'est la qualité de l'inspiration qui détermine ici celle des rythmes, et c'est l'inspiration qui importe surtout, malgré les charmes extrêmes de la musique.

Chez Jean Dominique, les spectacles du monde ne sont jamais une occasion de déployer à leur sujet une certaine virtuosité de parole, comme c'est l'usage des poètes officiels, plus littérateurs que lyriques. A vrai dire, ils ne le touchent pas comme spectacles, mais leur vue excite dans sa sensibilité certaines réactions, d'abord secrètes et invisibles. Quand elles sont trop nombreuses,

quand elles sont devenues dans l'âme une chose vivante, multiple, organisée, elles s'expriment ; mais elles arrivent à ne faire plus qu'un avec cette âme, et les mots eux-mêmes dont le poète nomme et décrit le paysage sont ceux du langage spirituel.

Les exemples de cette substitution mentale sont trop nombreux pour qu'on les choisisse autrement qu'au hasard. Mais que Jean Dominique décrive l'Irlande ou l'Italie, ou les plaines et les forêts de Flandre, ou des pays de rêves, hantés seulement par les fleurs, le vent et la lumière, toujours c'est l'âme qui parle, et c'est l'allusion du visage humain que suggèrent les formes de la Terre :

A Venise la Perle, où des roses d'automne
Fleurissaient un mur gris sur l'eau qui sent la mer,
Le plus triste des jours souriait sans paroles
Au long des quais blanchis et des palais de pierre.

Le plus triste des songes et le plus souriant
Répandait l'ombre étroite des deux coins de sa bouche
Comme une arche abaissée où glisse le couchant,
Dans Venise emperlée, à l'heure où rien ne bouge.

. . . . . . . . . . . . . . . .

Le plus beau des minuits, le plus pâle matin,
Et les plus tristes roses, souriantes d'automne,
Et tant de campaniles, et les aspects marins
Des mats penchés et noirs et des minces gondoles.

Et tant d'amères eaux jusqu'à son cœur montées,
Et la mort des palais au front inhabité
Ont mis la bouche d'ombre aux deux coins abaissés,
De Venise la Perle, sur mon cœur désolé.

Ah ! l'air mystérieux sentait la fleur des mers
Et le silence étroit noyait l'âme profonde,
Et l'absinthe des eaux avec le miel de l'air
Du plus rose des soirs enivrait les colombes.

D'ailleurs, le plus souvent, Jean Dominique se passe des paysages. Il enferme son récit spirituel dans les limites d'un décor vague, instable et brillant comme un mirage. Ce sont des chambres pâles où des bouquets de fleurs familières achèvent leur vie mystérieuse ; moins encore, ce sont des cadres de fenêtres où s'inscrit la forme d'un arbre, le masque de la lune, ou seulement un peu de ciel indéfini ; moins encore, ce sont les conversations du souvenir abstrait et seul dans l'absence des formes :

O mon Ame, si tu pouvais être joyeuse,
Comme nous irions loin, ce soir, parmi des fleurs !
Regarde-les ce soir : elle ont l'air heureuses
Même d'être couchées sous nos pas sans bonheur.
O mon âme, choisis une rose amoureuse
Et quittons à la hâte nos anciennes demeures.

Tout pour cet idéalisme absolu est un rêve de l'esprit parlant à l'esprit. Avec les seuls mouvements de ses douleurs et de ses joies, l'âme crée autour de ses gestes l'illusion d'un décor continuel. Elle en fleurit le monde, — dont les images physiques disparaissent, — et c'est comme si elle l'avait recréé. Il y a, dans une telle contemplation des simples choses que touchent nos mains et voient nos yeux, le témoignage évidemment de leur réalité immédiate et vulgaire, mais bien plus encore l'enrichissement d'une couleur nouvelle, le changement de leurs rapports habituels, une transfiguration merveilleuse.

Je choisis au hasard de l'épingle :

L'ombre auprès de la mer des pins sur la colline
Balance une île d'or d'une autre île voisine,
Comme dans un berceau de nacre et d'ambre gris.

La mer est éventée aux plumes des feuillages
Qui balancent du geste tout le beau paysage
Entre les sables d'or et le ciel d'or aussi.

La colline n'est rien qu'un groupe de pins sombre
Et la mer autour d'elle entrelace des ombres
Où peut-être se tait une sirène d'or...

Et il ressort de tout cela une incomparable, une magnétique chasteté. C'est ainsi sans doute que

les enfants envisagent, avec les yeux purs de leur réveil, la nouveauté de l'Univers. Pour eux, comme pour cette âme de poète, toutes choses sont sans poids et sans distance, baignées d'un fluide vaporeux, et éternellement présentes au désir, au toucher.

Voici dans le cadre nocturne de la fenêtre, descendue " du cœur même du ciel " :

La rose d'or sans tige de la lune mystique.

Voici les jours du poète qui viennent visiter sa vie :

Et leurs visages blancs se tournent, un à un,
Vers elle qui ne bouge doucement accroupie
Contre un rosier d'automne au nocturne parfum.

Voici son amour, qui dort :

Appuyé à la porte du Ciel.

Voici enfin ces regrets, vivant et respirant comme des êtres :

Le souvenir du paon qui crie et de la rose
Et de l'été là-bas, sur ma fenêtre assis
Avec son beau visage à la persienne close
M'est doux comme un enfant qui se retourne et rit.

Mais, bien plus peut-être que la blanche mysticité de cet idéalisme, me séduit chez Jean Dominique une tendresse d'une qualité plus rare encore.

Personne n'avait dit à ce point l'extase, la souffrance, l'humilité, le bonheur amer de l'amour. Les poètes les plus violents, en comparaison, semblent froids ou rhéteurs. Il a des mots qui sont les gestes mêmes de l'abandon, de l'offrande éperdue, du sacrifice sublime et fou. Il vaut mieux citer ici que commenter. Les commentaires ne peuvent servir qu'aux œuvres où l'art n'atteignit pas son but, jamais à celles qui portent en elles-mêmes le magnétisme d'une émotion indéfinie :

## DÉPART

Je pars. N'oubliez pas de ne pas m'oublier !
Donnez-moi votre main, car je pars tout à l'heure ;
Donnez-la moi, vous dis-je ! Quand je vous la rendrai
Vous la sentirez pleine d'amour et de malheur
Autant qu'en peut tenir, sans s'épancher, mon cœur !

. . . . . . . . . . . . . . . .

La maison sera-t-elle exactement la même
Dès que j'aurai franchi le seuil et tourné court,
Et gagné le navire et perdu l'ombre même
De votre toît, de vous, de cet instant du jour
Où, la dernière fois, j'aurai touché qui j'aime.

. . . . . . . . . . . . . . . .

Un personnage vivra du poète de *l'Anémone des mers.* C'est le Gilles en blanc, ce frère sentimental du Pierrot de Laforgue, et qui rêve, innocent et transi, aux bords de la mer du Nord. Il rêve, il est plein d'indulgence, il aime les fleurs, les enfants, les nuages, la lumière, la pluie, la poussière et le vent, il a donné son cœur, une fois pour toutes, et sa constance immortelle survit à l'effacement de ses traits légendaires et pâles. Ses plus grandes douleurs furent doucement dissoutes dans la chasteté de son désir mélancolique et dans l'ardeur de sa tendresse, mais il les éprouva toutes, depuis la défaillance des départs jusqu'à l'incompréhension souriante d'une âme chérie, depuis le dépouillement joyeux du sacrifice jusqu'à la morne torpeur de l'attente sans espoir. Il est inoubliable ; il incarne une des formes de l'amour humain, la plus pure peut-être et la plus brûlante, la plus discrète et la plus exquise.

Quelle amante merveilleuse aima-t-il ? Dans quel paysage ? Avec quels murmures enchantés, quelles offrandes inconnues, quel anéantissement !

Mais encore une fois Jean Dominique n'est pas un poète dont on puisse se flatter de donner une idée avec les mots de la critique. Tout au plus est-il possible d'indiquer son œuvre à ceux qui aiment les beaux vers, la musique et la tendresse

et qui s'imaginent peut-être que l'art ne donne plus que des formules. Ils chériront cette œuvre mélancolique et harmonieuse, où toute la tristesse et la ferveur de l'amour se consument, mais en secret, et cachées dans les blancheurs vagues et profondes de l'idéalisme, de la pudeur et du silence.

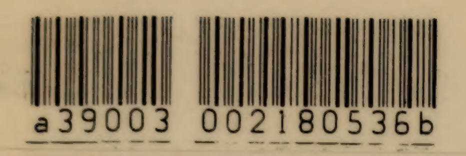
# TABLE

---

## DU MÊME AUTEUR :

LES REFLETS ET LES SOUVENIRS. Poèmes, 1904. (Bibliothèque de l'Occident).

LES HOTES INATTENDUS. Roman, 1904. (Edition de l'Idée libre : hors commerce).


a39003 002180536b

